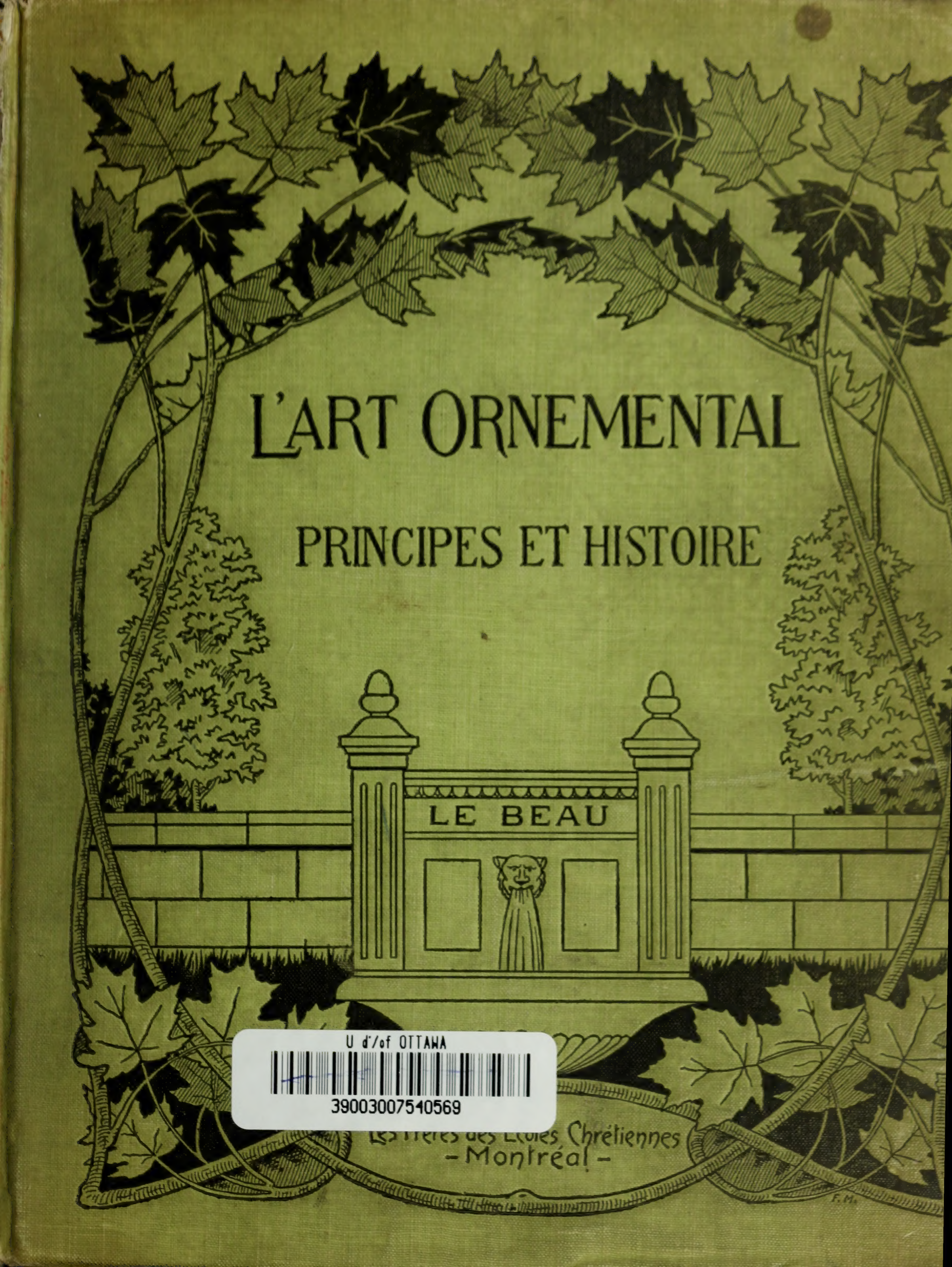
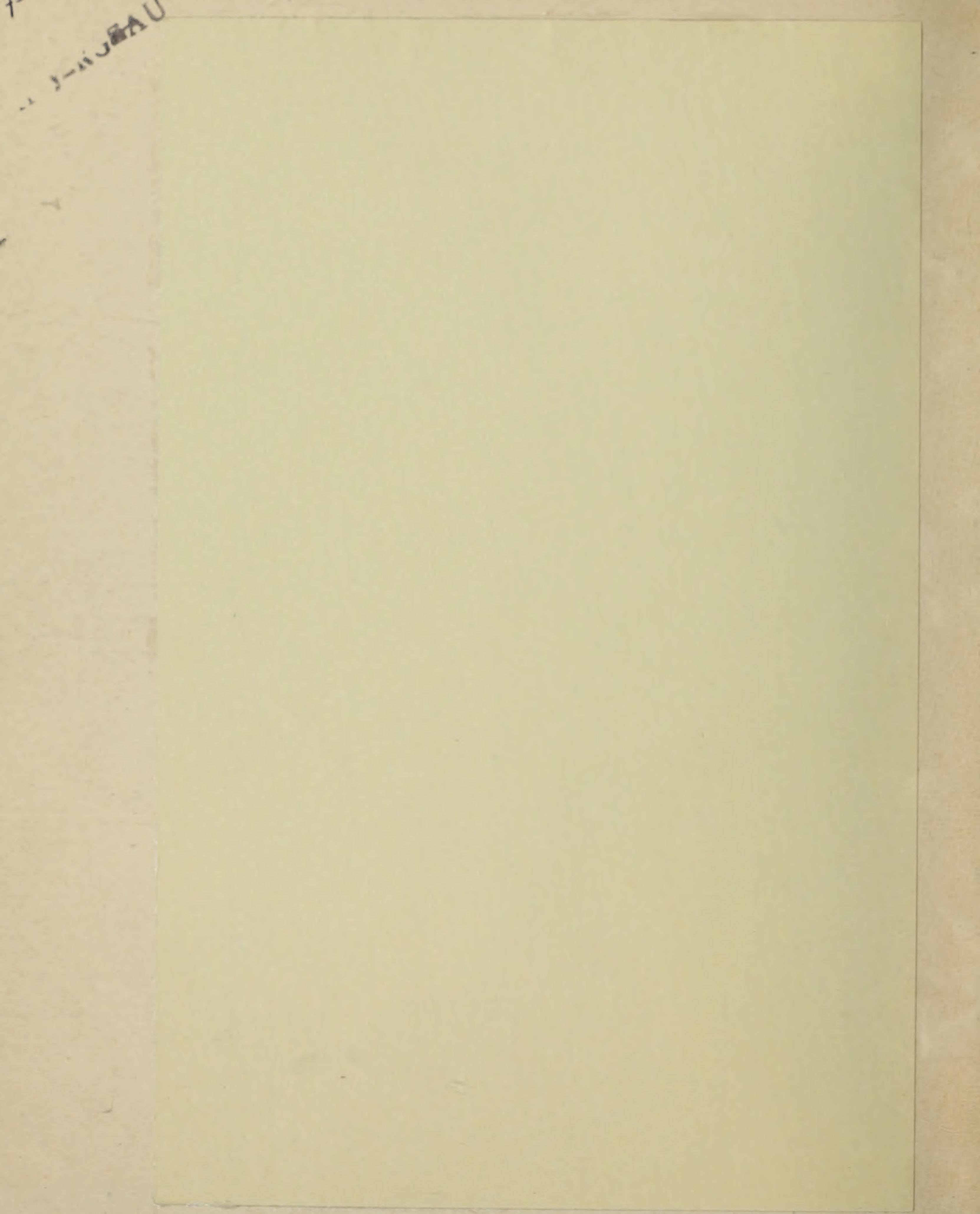
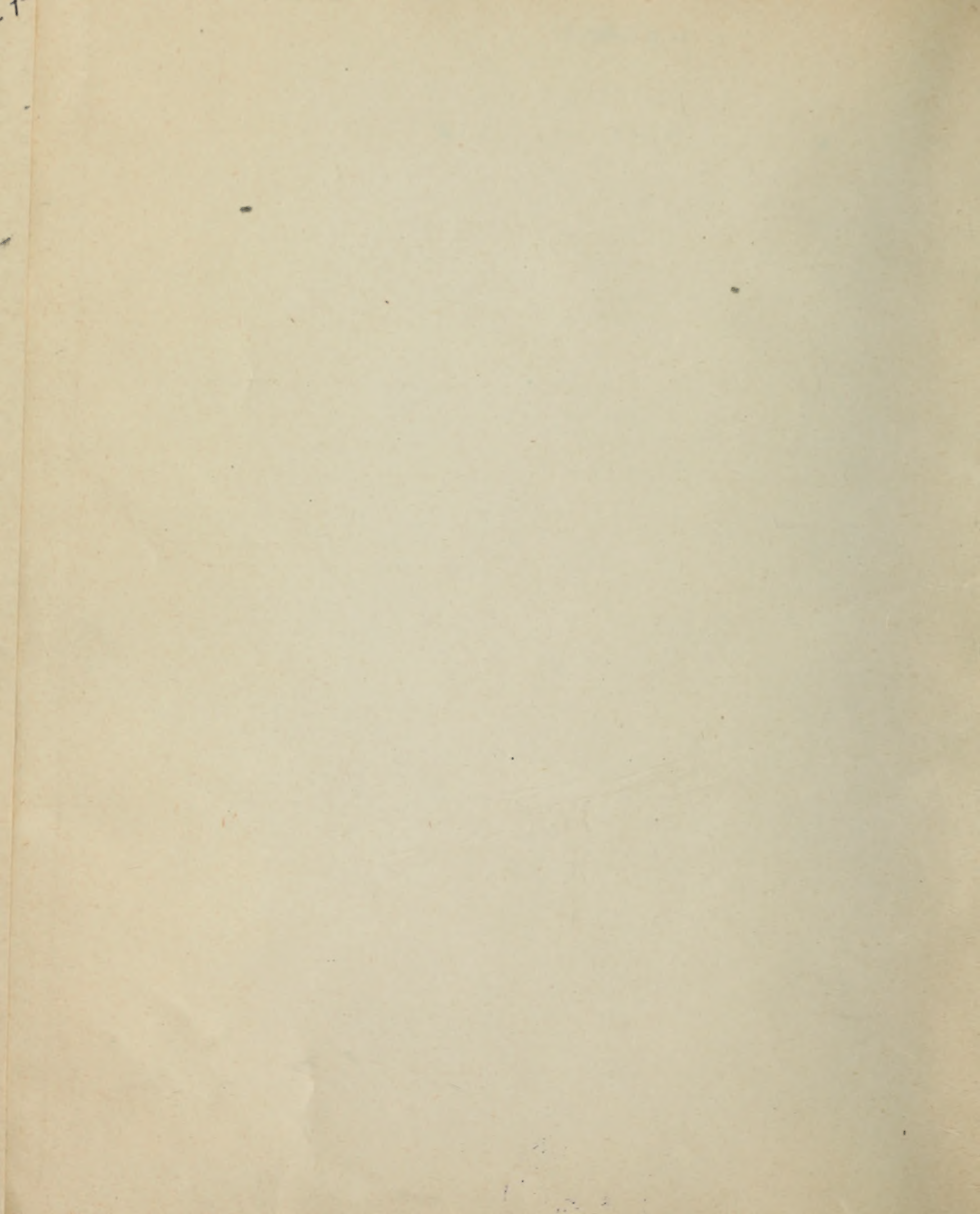
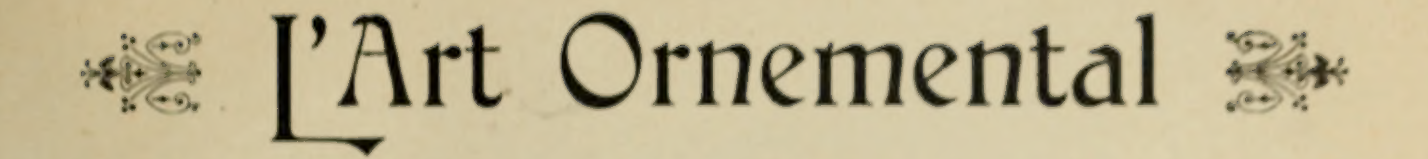

L'ART ORNEMENTAL
PRINCIPES ET HISTOIRE
LE BEAU
Chrétiennes
-Montréal-
F.M.



H VERGEAU

Donné au Père Jacques.

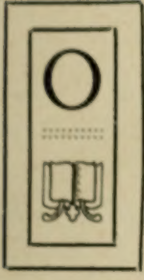




L'Art Ornemental

PRINCIPES ET HISTOIRE

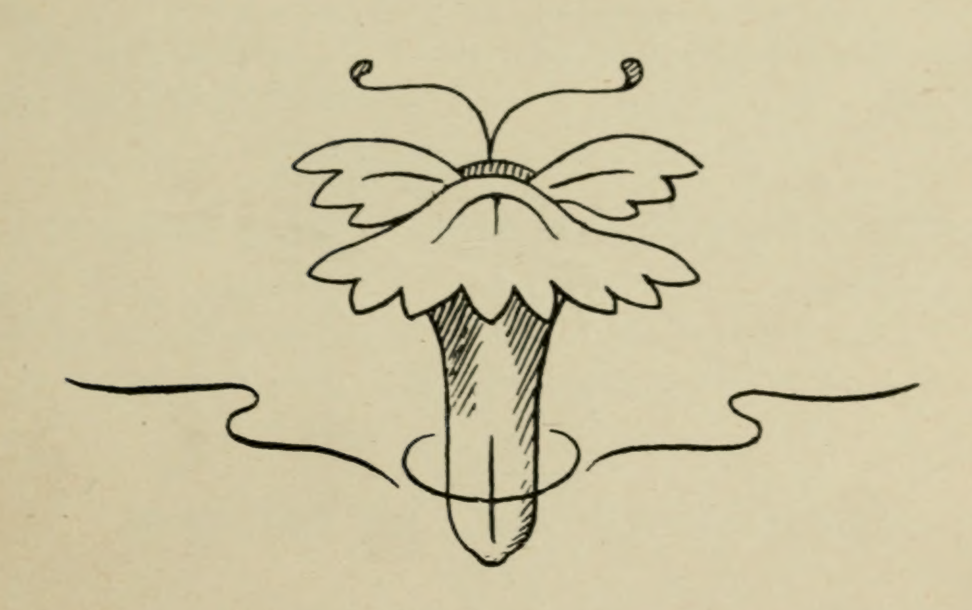
PAR UN FRÈRE DES ÉCOLES CHRÉTIENNES



OUVRAGE destiné aux élèves des collèges, des couvents, aux professeurs de dessin, aux étudiants en architecture, en sculpture d'ornement et en peinture décorative, aux industriels et à tous les amateurs d'art. C'est le développement de l'opuscule portant le même titre.

" La connaissance de l'art est une gaie science, un doux savoir."

Heine.



Procure des Frères des Écoles chrétiennes
44, rue Côté, Montréal
Mont-Saint-Louis, rue Sherbrooke, Montréal
1916

TABLE DES MATIERES

LIVRE I

PRINCIPES DE L'ART ORNEMENTAL

— OU —

Règles à observer dans la composition et l'usage de l'ornement

PREMIÈRE PARTIE

L'ORNEMENT ET LA COMPOSITION ORNEMENTALE

DEUXIÈME PARTIE

LA COULEUR DANS L'ORNEMENTATION

TROISIÈME PARTIE

L'ORNEMENT AU FOYER DOMESTIQUE ET DANS L'INDUSTRIE

LIVRE II

HISTOIRE DE L'ART ORNEMENTAL

— OU —

L'ornement dans les différents styles

PREMIÈRE PARTIE

L'ART ANCIEN

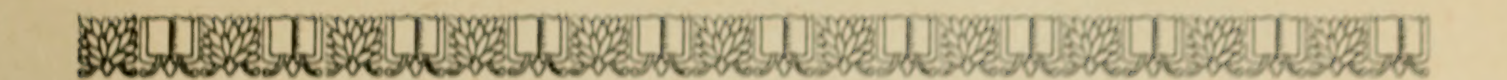
DEUXIÈME PARTIE

L'ART MÉDIÉVAL

TROISIÈME PARTIE

L'ART DES TEMPS MODERNES





PRÉFACE

L'étude des arts du dessin fait aujourd'hui le charme des esprits cultivés. La faculté de pouvoir apprécier les travaux d'art, de découvrir le côté esthétique des choses, de pouvoir crayonner le croquis d'une œuvre qu'on admire, devient, comme la musique, la poésie et l'éloquence, une source de plaisirs innombrables.

Or, parmi les arts du dessin, *l'art ornemental* est le plus pratique et celui dont la connaissance s'impose le plus.

Le désir de la décoration est instinctif chez l'homme. Quelque primitif que soit l'état de la civilisation sous lequel il vit, on le voit s'appliquer à décorer d'abord ses vêtements, puis ses armes, ses outils, ses meubles, et enfin ses habitations, ses temples et ses palais. Aussi trouve-t-on de nombreux exemples de décorations dans les monuments que nous ont laissés tous les peuples, même les plus anciens. Ainsi les Égyptiens, les Indiens, les Chaldéens, les Assyriens, les Perses, surtout les Grecs et les Romains, nous ont transmis des œuvres admirables d'art décoratif, avec leurs édifices, leurs meubles et leur céramique. De même les nations du moyen âge se sont exercées avec succès à l'art ornemental sur leurs monuments et les choses à leur usage. Enfin, on a trouvé toutes sortes d'objets décorés chez les indigènes du Mexique, du Pérou, de la Nouvelle-Zélande, de l'Amérique du Nord et des îles de l'Océanie. "L'art précède la science", a dit Lamennais.

Dans les temps modernes, le goût pour la décoration n'a fait que s'accentuer. De nos jours surtout, l'ornement devient une des choses les plus intimement liées à la vie. On le rencontre partout, à l'intérieur comme à l'extérieur des habitations. Les monuments, les édifices publics, les maisons privées et parfois même les magasins sont construits et parés de manière à satisfaire notre goût instinctif pour le beau. A l'intérieur de nos maisons, on observe des tapis, des rideaux, des meubles, des vases, etc., ornés avec soin.

Dans l'industrie et le monde des affaires, les œuvres de l'ébéniste, du bijoutier, du tisserand, etc., ont une valeur proportionnée à leurs qualités esthétiques.

Ainsi nous vivons au milieu d'objets d'utilité ou de luxe dont la forme et les ornements ne peuvent nous laisser indifférents, parce que nous sommes intéressés soit à leur confection ou au commerce qui s'en fait, soit à leur achat pour orner nos demeures.

Or, s'il existe en littérature et en musique des préceptes qu'il faille connaître pour écrire ou apprécier une composition littéraire ou musicale, il en est de même dans les arts décoratifs ; sans en avoir étudié les règles, on ne peut distinguer sûrement un bon motif d'ornement d'un mauvais, ni reconnaître le juste emploi d'une couleur, ni, en un mot, juger et apprécier une œuvre d'art ornemental.

Il ne suffit même pas d'avoir formé son sentiment esthétique, il faut aussi être en mesure de dessiner et de composer un ornement. Qui n'a jamais été appelé, ou qui peut affirmer qu'il ne sera jamais appelé à ornementer une adresse, un frontispice de livre ou

d'album, un paravent, un objet quelconque ? "L'heure arrive, a dit un auteur, où celui qui ne saura pas dessiner sera considéré comme celui qui ne sait pas écrire". Le dessin n'est-il pas l'écriture de la forme ?

Du reste, tous ces exercices complètent l'éducation, en développant l'esprit d'observation et en formant le goût, le jugement, l'œil et la main : le *goût*, en permettant de distinguer le beau du laid ; le *jugement*, en enseignant à raisonner et à appliquer les règles de l'esthétique ; l'*œil*, en apprenant à apprécier les formes et les proportions ; et la *main*, en l'exerçant à dessiner ces formes variées.

Et au point de vue même de la formation littéraire, cette étude est nécessaire ; car comment faire, par exemple, la description d'un monument, d'une œuvre artistique quelconque, si l'on ne connaît pas les termes et les règles de l'art ?

Pour ce qui concerne particulièrement l'opportunité de cette étude parmi nous, Canadiens, voyons ce qu'en ont dit quelques-unes de nos personnalités les plus marquantes.

"Nous savons, a écrit l'économiste Errol Bouchette, qu'il existe dans notre population des qualités artistiques latentes. Pour les faire éclore il suffirait de cultiver son goût".

Sir Étienne Parent exprimait la même pensée, en s'écriant dès 1848: "Mettez notre peuple, par la culture de l'esprit, en état de goûter les belles choses et d'apprécier les grandes, et rassurez-vous sur l'avenir".

En effet, l'étude et l'application des règles de l'art, rendront nos produits capables de soutenir la concurrence avec ceux des autres pays, ce qui, par suite, fera régner la prospérité et le bien-être au milieu de nos populations.

"Le génie de notre race, dit M. l'artiste Bourassa, a fait de nos pères en Europe les maîtres du goût : conservons ici cette maîtrise dans toutes les chaires des sciences, dans toutes les expressions de l'art ; cela ne tient qu'à nous".

Il est donc à propos de vulgariser les connaissances usuelles relatives à l'art ornemental. En cela, nous ne ferons qu'imiter les pays européens et les États-Unis, où l'étude de cet art fait partie du programme de l'enseignement. C'est dans ce but que nous avons préparé le présent travail, qui contient, croyons-nous, toutes les principales notions se rapportant aux arts décoratifs.

Néanmoins ce manuel s'adresse particulièrement à ceux qui, pour une raison ou pour une autre, sont appelés à s'occuper d'ornementation ; car pour eux, les connaissances qu'il renferme sont indispensables. Ils y trouveront les règles et l'histoire de l'ornement, exposées dans un ordre logique et de manière à en faciliter l'étude.

N. B.—Pour des exercices en rapport avec cet ouvrage, on peut voir le *résumé*, qui se vend séparément.

INTRODUCTION

L'ART ORNEMENTAL ET LES AUTRES ARTS DU DESSIN

L'art ornemental enseigne à distinguer les bonnes formes des mauvaises, à découvrir les rapports qui existent entre la forme principale d'un objet et ses accessoires, mais surtout à embellir cet objet par un travail artistique. Il s'occupe donc principalement de l'ornement pris en lui-même et dans ses rapports avec l'ensemble décoratif dont il doit faire partie. Il diffère quelque peu de la *composition décorative*, qui s'occupe davantage des ensembles.

L'art ornemental fait partie des *arts du dessin* ; or, comme nous aurons souvent à parler de ces arts dans le présent ouvrage, il est important d'en avoir, dès le commencement, des notions bien exactes. *L'art* est l'expression du beau ; et *les arts du dessin* sont ceux qui expriment le beau au moyen de la forme. C'est pour cela qu'on les appelle aussi *arts plastiques* (du grec, *plasticos*, *placein*, façonner). Ces arts sont : *l'architecture*, la *sculpture* et la *peinture*[1].

L'*architecture* est l'art de bâtir selon les règles du bon goût ; ou, en d'autres termes, celui d'élever de beaux édifices, de beaux monuments ; et c'est à *l'art ornemental* qu'il revient de les embellir. L'architecture a pour annexes l'art du meuble et celui des jardins.

La *sculpture* est l'art de représenter les objets et les êtres au moyen du relief. Elle comprend : la *statuaire*, qui est l'art de faire des statues, la *sculpture d'ornement*, qui est celui d'exécuter des ornements en relief, et la *céramique*, celui de confectionner des vases, des ornements, etc., en terre cuite.

La *peinture* est l'art de représenter la forme et la couleur des objets et des êtres. Elle comprend la *peinture décorative* et le *tableau*. La peinture a pour annexe la *gravure*, qui est l'art de tracer des dessins, des figures sur des matières dures, pour être reproduites par l'impression.

Des trois arts du dessin, l'*architecture* est le plus ancien, le plus utile, mais le plus matériel. Il est aussi le moins élevé, parce qu'il possède le moins de moyens d'expression.

Vient ensuite la *sculpture*, qui, par le relief, peut exprimer bon nombre de sentiments, mais non pas tous.

La *peinture*, ajoutant la couleur à la forme, dépasse les deux autres en richesse d'expression : elle peut rendre tous les sentiments. On la considère, pour cette raison, comme le plus élevé des arts du dessin.

Quant à l'art ornemental, puisqu'il tient des trois, il participe aux propriétés de chacun d'eux.

---

1 Pour avoir la nomenclature complète des beaux-arts, il faudrait ajouter la musique et la poésie.



L'ART ORNEMENTAL

LIVRE I

PRINCIPES DE L'ART ORNEMENTAL

— ou —

Règles à observer dans la composition et l'usage de l'ornement

PREMIÈRE PARTIE

L'ORNEMENT ET LA COMPOSITION ORNEMENTALE

CHAPITRE I

L'ORNEMENT EN GÉNÉRAL

1. Définition.—On peut appeler ornement tout ce qui sert à embellir ; mais, considéré comme faisant partie des arts décoratifs, l'ornement ne peut guère recevoir une meilleure définition que la suivante, parce qu'elle est complète et renferme les lois fondamentales de l'ornementation : *un ornement est une modification apportée à l'apparence extérieure d'un objet pour embellir et caractériser sa forme essentielle.*

C'est une *modification*, un changement (ordinairement une addition) opéré par le dessin, la peinture, la sculpture ou un travail d'art quelconque Cette modification est faite à l'*apparence extérieure de l'objet*, aux parties visibles de la construction, et préférablement à celles qui sont le plus en vue. Le but de ce changement est d'*embellir* l'objet, de le rendre plus plaisant à l'œil, en un mot d'ajouter l'agréable à l'utile et au nécessaire.

Mais l'ornement parfait ne doit pas seulement embellir ; il doit aussi *caractériser* la forme de la construction, de l'objet décoré. L'ornement dépend et dérive de cette forme. Il doit en suivre le développement, en faire ressortir les détails et en exprimer le plus clairement possible le caractère et la fonction. De là cette règle générale que l'ornement ne doit pas être en contradiction avec la forme, la nature et l'usage de l'objet orné[1].

Enfin, il doit embellir et caractériser la forme *essentielle*; car si celle-ci peut subir une légère altération par l'ornementation qu'on lui applique, les formes caractéristiques de l'objet doivent rester immuables. Cela découle naturellement de ce qui vient d'être dit.

"L'ornement ne doit pas non plus cacher ni surcharger les membres d'architecture, les parties de l'objet auquel il est appliqué ; il ne faut point lui donner une importance exagérée qui en ferait un véritable hors-d'œuvre. On décore la construction, mais on ne construit pas la décoration. Au contraire, l'ornement doit tellement s'adapter à chacune des parties de la construction qu'il paraisse naître et croître avec elle, et qu'il en soit comme le développement naturel et nécessaire." *Dessin à main libre—Livre du maître* —F. I. C.

Il sera donc toujours vrai que le meilleur ornement sera celui qui relève l'importance de l'objet, et en marque plus vivement et plus clairement la destination.

2. Divisions et classification.—On peut établir plusieurs divisions de l'ornement, suivant le point de vue où l'on se place. Il peut être : 1° en plan ou en relief ; 2° symbolique, esthétique ou religieux ; 3° conventionnel ou fantaisiste ; 4° ancien, médiéval ou moderne.

1°—*D'après la manière dont il est exécuté* l'ornement est *en plan* ou *en relief*.

L'ornement en plan est dessiné, peint, tissé, brodé, imprimé ou formé par juxtaposition.

1 Cette règle sera développée plus loin.

Les ornements *dessinés* sont exécutés au crayon, à la plume ou au pinceau. La *peinture* décorative comprend : la fresque, ou peinture murale faite

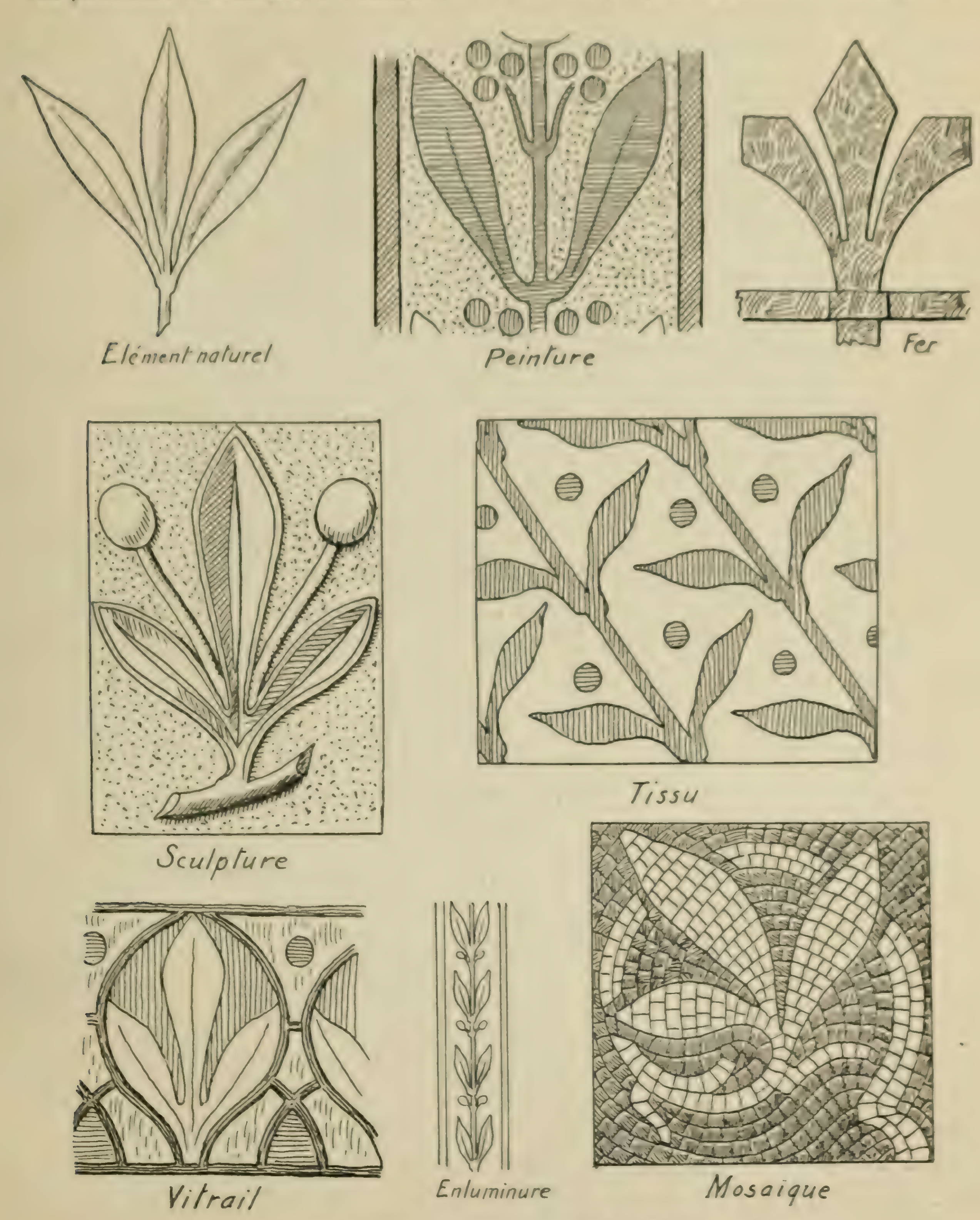


Fig. 1 a—La feuille de laurier adaptée à différents métiers.

sur un enduit frais ; la détrempe, ou peinture à la colle ; l'aquarelle, ou peinture à l'eau ; la décoration de la céramique ; les décorations à l'huile, etc.

Le *tissage* comprend la fabrication des étoffes à vêtements, des rideaux, des tapis, des dentelles, etc. Le tissage le plus admirable est celui qui se fait à la manufacture des Gobelins, à Paris. Cette fabrique, dont la réputation est universelle, fut fondée au XVe siècle par des teinturiers du nom de Gobelin, et fut achetée plus tard par Colbert pour en faire une manufacture de l'État ; ses produits servent le plus souvent à faire des présents aux têtes couronnées Le procédé de tissage qui y est suivi permet de reproduire les dessins les plus compliqués, et même les tableaux des peintres ; mais il nécessite beaucoup de temps; ainsi on compte qu'une verge carrée de tapisserie demande en moyenne une année de travail à un ouvrier.

La *broderie* consiste en dessins faits à l'aiguille sur des étoffes.

L'*impression* ornementale est faite sur papier, étoffe, cuir, etc., et entre dans la fabrication des indiennes, des papiers peints, la typographie artistique et nombre d'autres industries.

Enfin les ornements exécutés par *juxtaposition* comprennent la marqueterie, la mosaïque et la fabrication des vitraux peints. Disons un mot sur ces trois dernières industries, qui ont une importance particulière.

On sait que la *marqueterie* et la *mosaïque* sont des ouvrages composés, le premier de lames de bois, et le deuxième, de petites pierres de diverses couleurs, disposées de manière à former des figures, des dessins. Il y a la mosaïque peinture et la mosaïque ornement, suivant qu'elle représente des scènes de la vie ou de simples ornements. On peut admirer en Europe, surtout à Rome, des tableaux en mosaïque tellement bien exécutés, qu'ils offrent l'illusion de la peinture. Ces travaux ont une valeur exceptionnelle, parce qu'ils présentent de grandes difficultés, et que les matériaux employés sont eux-mêmes dispendieux ; mais aussi ce sont des œuvres durables La meilleure et la principale fabrique de mosaïque est celle du Vatican, encouragée par tous les papes.

La fabrication des *vitraux peints* commença au moyen âge et se développa avec l'art chrétien. Ces vitrages sont formés de morceaux de verre de différentes couleurs assemblés au moyen de lamelles de plomb, et disposés de manière à former des dessins, des tableaux. Les têtes, les mains et les ombres sont faites avec des couleurs vitrifiables que l'on cuit ensuite au four.

On peut voir de bons vitraux, à Montréal, aux églises de Saint-Louis-de-France, de Saint-Patrice et du Sacré-Cœur ; et à Québec, à la Basilique.

L'*ornement en relief* est *sculpté* ou *repoussé*.

L'ornement *sculpté* peut être en *bas-relief*, c'est-à-dire offrant peu de saillie sur le fond qui le reçoit ; être en *demi-relief*, ne ressortant qu'à moitié sur ce fond ; ou bien, être en *plein-relief* ou *ronde-bosse*, et faire corps à part, comme un vase, une statue.

L'ornement *repoussé* est exécuté sur une feuille de métal travaillée au marteau. La feuille, préalablement découpée, est appliquée sur un original sculpté, moulé, ou simplement sur une matière assez molle, puis frappée avec un marteau spécial aux endroits voulus, jusqu'à ce qu'elle ait pris la forme désirée. Le baldaquin de la cathédrale de Montréal est un magnifique exemple de travail fait par ce procédé.

2°—*D'après l'esprit dans lequel il a été conçu* l'ornement est *symbolique*, *esthétique* ou *religieux*.

Un ornement *symbolique* est celui auquel on a attaché une signification spéciale ; par exemple, une plume d'oie ou de métal, pour symboliser la littérature, la calligraphie ; une lampe antique ou un flambeau, pour signifier la science, le progrès ; la feuille d'érable, emblème national du Canada.

Un ornement est *esthétique*, quand, en le composant, on a cherché surtout la beauté de la forme ; par exemple, la palmette grecque, l'antéfixe (fig. 18 k)[1], et la plupart des ornements grecs, romains et Renaissance.

L'ornement *religieux* est celui auquel on a donné un sens religieux : la croix, rappelant la rédemption ; l'agneau, symbolisant la divine victime, (fig. 52 à 66), etc.

3°—*D'après la part que l'imitation de la nature y a prise*, l'ornement est *réel*, *conventionnel* ou *fantaisiste*.

L'ornement est *réel* quand il représente une forme purement naturelle (fig. 1 b, 1e, 18 i, 23, etc). Les réalistes, en ornementation, s'approprient les formes végétales et autres comme ils les trouvent dans la nature, se contentant d'une certaine disposition dans l'assemblage des parties, et d'un choix judicieux des éléments qui conviennent le mieux au but qu'ils se proposent.

Au contraire, un ornement est *conventionnel* quand la forme naturelle est *idéalisée*, c'est-à-dire modifiée par la suppression de certains détails peu importants, pour ne lui laisser que ses principaux caractères (fig. 1 c,

1 Voir, à la fin, une table des figures, qui permet de trouver celles-ci facilement.

1 f, 18 b, 18 d, 18 g, etc.). On dit encore, dans ce cas, que la forme naturelle est *stylisée*, c'est-à-dire qu'elle est mise en rapport avec le style de l'ensemble décoratif dont elle fait partie.

"La figuration conventionnelle des plantes et autres éléments naturels est caractéristique à toutes les époques où l'art s'est élevé à la hauteur d'un véritable style. Une imitation servile de la nature est, au contraire, un signe presque certain d'une décadence marquée." *Dessin à main libre—Livre du maître*—F. I. C.

Un ornement est *fantaisiste* quand l'imagination de l'artiste a créé le sujet de toute pièce, et que l'ornement représente un être fictif (fig. 1 d, 1 g, 7, 9, 12, 15). On peut cependant donner aussi ce nom à des ornements qui, tout en étant inspirés par des formes naturelles, ne rappellent aucune d'elles en particulier[1]. *L'art qui est l'expression du beau*, n'est pas toujours la représentation complète du vrai. Le dessinateur peut entrevoir des dispositions inconnues, réunir des éléments qui n'existent que dans son imagination, et les fondre en un ensemble harmonieux[2].

Outre ces trois degrés d'idéalisation, il est facile de concevoir des degrés intermédiaires. C'est à l'artiste qu'il appartient de choisir celui qui convient à sa composition.

4° *D'après le style auquel il appartient*, un ornement est *ancien*, *médiéval* ou *moderne*, si l'on n'envisage que les grandes périodes de l'histoire de l'art ; ou bien, il est grec, romain, arabe, etc., suivant qu'il appartient à tel ou tel style particulier. Ce sont des divisions qui correspondent à celles de l'histoire générale ; car chaque nation a eu son architecture, son ornementation, son style en un mot, comme elle a eu ses us et coutumes, sa langue et ses lois. C'est donc le style qui caractérise l'art d'une nation, qui imprègne cet art d'une physionomie toute particulière.

Les principaux styles *anciens* ou *païens* sont les styles *égyptien*, *assyrien* et *persan*, le style *grec* et le style *romain*. A ces styles correspondent trois âges : l'art de l'Égypte et de l'Assyrie, considérés comme l'enfance de l'art ; l'art grec, qui en est la jeunesse ; et le romain, regardé comme la virilité, puis la caducité de l'art ancien.

---

1 Nous reviendrons sur ce sujet en parlant des différentes sortes d'éléments naturels (no 7), et en développant davantage l'étude des divers degrés d'interprétation auxquels on peut les soumettre.

2 Les ornements de forme purement géométrique peuvent aussi être classés parmi les ornements fantaisistes (fig. 1, 3, 14).

Les styles du *moyen âge* sont le *byzantin* en Orient, en même temps que le *roman* en Occident ; l'art *arabe*, en Orient, à peu près en même temps que le *mauresque* en Espagne ; et le style *gothique* ou *ogival*, qui s'est développé principalement en France, en Angleterre et en Allemagne. Les styles byzantin, roman et gothique forment l'art chrétien qui, comme l'art païen, a ses différentes époques, correspondant à des développements successifs.

Les principaux styles des *temps modernes* sont la *Renaissance*, les styles *Louis XIII*, *Louis XIV*, *Louis XV*, *Louis XVI* et le style *Empire*. La Renaissance, comme son nom l'indique, fut un retour à l'art ancien. Commencé en Italie, ce mouvement se communiqua ensuite à la France et à toute l'Europe. Les styles Louis XIII, Louis XIV, etc., furent en quelque sorte, pour la France la continuation de la Renaissance, parce qu'ils en gardèrent la plupart des caractères.

Enfin vient l'époque *contemporaine* qui comprend l'art d'imitation de la fin du XIXème siècle, puis cet essai d'art original qu'on appelle art nouveau ou "modern style".

Après avoir étudié les règles de l'ornementation, nous décrirons chacun de ces styles, en suivant l'ordre chronologique.





CHAPITRE II

LA COMPOSITION ORNEMENTALE—LES ÉLÉMENTS—LEUR STYLISATION

3. Préliminaires.—Dans la composition ornementale, il faut distinguer deux choses :

1° *Les principes ou sources de l'ornement*, c'est-à-dire les choses dont on peut se servir pour composer un ornement.

2° *L'art, l'action de composer*, c'est-à-dire d'imaginer, d'inventer, de disposer des ornements.

Nous parlerons d'abord des principes ou sources de l'ornement, puis nous aborderons les règles relatives à l'invention ou composition ornementale proprement dite.

4. Principes ou sources de l'ornement.—Les deux principes générateurs de l'ornement sont : les *éléments* ou *unités*, et la manière dont ces éléments sont disposés.

1° *Les éléments*.—On appelle *éléments* chacune des parties décoratives qui concourent à former un tout ornemental. Par exemple, chaque unité répétée dans les figures 4,5,6 et 7 est un élément. La figure 17, page 22, donne neuf exemples de parties avec lesquelles on peut composer des ornements, au moyen des dispositions expliquées plus loin. Un ornement de peu d'étendue peut être formé d'un seul élément.

Il y a deux sortes d'éléments : les uns sont *artificiels*, et les autres, *naturels*.

5. Les éléments artificiels ont eux-mêmes deux sources : la *géométrie* et l'*industrie humaine*.

Les éléments d'*origine géométrique* sont *rectilignes* ou *curvilignes*, suivant qu'ils sont formés de lignes droites (fig. 1 et 2) ou de lignes courbes (fig. 3 et 10). Ces éléments, angles, carrés, losanges, polygones, cercles, courbes variées, ont été en usage à toutes les époques et appartiennent plus ou moins à tous les styles. Ils forment même la base presque exclusive du système de décoration des peuples primitifs, privés des ressources que procure une civilisation plus avancée.

"Avec les progrès de la civilisation, le domaine de l'art s'agrandit, la ligne droite, qui était l'élément générateur presque unique de l'ornement primitif, s'allie et se combine avec la ligne courbe. On voit apparaître le cercle d'abord, puis les courbes d'un ordre plus élevé : l'ellipse, les courbes sinueuses et les courbes entrelacées. Enfin vient la volute, qui forme l'un des caractères dominants de l'ornementation si gracieuse et si parfaite des Grecs, et qui, imitée et combinée de mille manières avec les éléments naturels plus ou moins idéalisés, deviendra dans les styles suivants, le principe générateur de la plupart des motifs de décoration." *Dessin à main libre — Livre du maître* — F. I. C.

Si l'on compare les deux sortes de lignes (la ligne droite et la ligne courbe) au point de vue de l'effet qu'elles produisent en ornementation, on trouvera que la ligne *droite* exprime la stabilité et la force, tandis que la ligne *courbe* exprime la grâce, la variété et la liberté.

Du reste une composition ne saurait être parfaite sans l'alliance de ces deux éléments. L'emploi de la seule ligne droite entraînerait la monotonie, la raideur et la sécheresse; comme d'autre part la ligne courbe seule engendrerait la mollesse et le manque de stabilité.

6. Les éléments d'origine industrielle comprennent tous les motifs dérivés : 1° de l'*habitation*, du *mobilier* et du *vêtement ;* 2° du *commerce*, de l'*industrie* proprement dite et de la *guerre ;* 3° des *arts*, des *sciences* et de la *religion*.

L'*habitation humaine* fournit les motifs d'architecture et de construction, comme piédestaux, colonnes, moulures, etc. ; le *mobilier* apporte les draperies, banderolles, lambrequins, vases, etc.; le *vêtement* donne les coiffures, les couronnes, les rubans, etc.

Le *commerce* et l'*industrie* fournissent les formes de navire et d'autres moyens de transport, les outils de métier et tous les objets fabriqués : mé-

daillons, bijoux, etc ; la guerre apporte les armures de toutes sortes : casques, lances, épées, boucliers, etc.

Enfin les *arts*, les *sciences* et la *religion* produisent les instruments et les emblèmes qui leur sont propres.

Avec cette abondance de motifs, l'artiste pourra composer des trophées, des groupes de tous genres. Il imaginera facilement aussi des écussons, dérivés des anciens boucliers, puis des cartouches à bords retroussés, rappelant le cuir travaillé et les rouleaux de parchemin.



Flore et faune réelles, conventionnelles et fantaisistes.

7. Les éléments naturels. Leur stylisation.—"Une autre source plus variée et non moins féconde de motifs d'ornements se trouve dans la nature. La *flore* dans son infinie et admirable variété, le *règne animal* réel ou fantastique, la figure humaine elle-même, peuvent fournir à l'artiste décorateur les éléments d'une multitude de compositions pleines de grâces et de beauté". *Dessin à main libre* —F. I. C.

Les éléments naturels ont donc également deux origines : le *règne végétal* ou *la flore*, et le *règne animal* ou *la faune*[1].

1 Le règne minéral n'inspire qu'un très petit nombre d'éléments naturels, qui, du reste, peuvent ordinairement être classés parmi les éléments géométriques : prismes, pointes de diamants, etc.

La flore ornementale. Les latins donnaient le nom de Flore à la déesse qui symbolisait les *fleurs ;* les modernes désignent par flore la description des végétaux d'un pays. La *flore ornementale* est l'étude des ornements dérivés de la plante.

"Les éléments empruntés au règne végétal (tiges, feuilles, fleurs et fruits) sont bien différents des éléments géométriques ou artificiels ; ici les courbes se développent avec une variété infinie autour de centres inconnus et changent de direction en obéissant à des affinités mystérieuses. Les feuilles et les fleurs présentent des contours si purs et si gracieux, que souvent le dessinateur n'a qu'à copier la nature pour y trouver l'idée de dispositions et d'éléments variés". H. D'Henriet. Mais plus souvent encore la flore est stylisée.

Nous avons déjà dit un mot du travail qui consiste à idéaliser les formes naturelles en général (no 2, 3°) ; et nous y revenons ici pour rappeler, au sujet des formes végétales, que ce travail comprend trois *degrés*, et pour expliquer par des exemples, comment on les obtient.

Au premier degré, avons-nous dit, l'artiste ne fait que copier la flore avec sa conformation *réelle*, se contentant d'un certain arrangement dans l'assemblage des parties, et d'un choix judicieux des plus beaux éléments. La plupart des plantes lui fournissent ainsi des motifs qu'il suffit de disposer avec goût pour obtenir un bon effet décoratif. Exemple: la feuille et le fruit du chêne (fig. 1 b).

Au deuxième degré, il fait subir à l'élément une modification plus considérable, ne craignant pas de sacrifier les détails pour ne conserver que ce qu'il y a de caractéristique dans la plante choisie. Il en obtient ainsi une *forme conventionnelle.* Pour cela, il n'y a pas de règles bien précises. Ce qu'il faut s'attacher à reconnaître dans la nature pour l'imiter, c'est plutôt le caractère général et les lois de croissance de l'espèce que les qualités particulières à chaque sujet. L'artiste doit simplifier et coordonner les détails, régulariser les contours, et soumettre les dispositions du motif aux lois ordonnatrices de la symétrie. Exemples: les mêmes éléments idéalisés (fig 1 c).

Au troisième degré enfin, l'idéalisation sera poussée si loin que l'on ne reconnaîtra plus l'espèce de plante dont l'artiste s'est inspiré ; ou bien encore ce sera une plante *fantaisiste*, comme les Arabes ont su en créer en si grande abondance. Exemple: interprétation libre de la feuille de chêne (fig. 1 d).

"Telle est l'origine de cette flore imaginaire dont certains arrangements en rinceaux et en arabesques nous offrent tant de modèles ; tels sont les palmettes, les fleurons et les rosaces qu'il est impossible de rattacher à aucune classification botanique, mais qui empruntent cependant à la nature la dispositon rayonnante avec la conformation générale des organes apparents." H. D'Henriet.

La faune ornementale.—La faune, elle aussi, offre aux arts décoratifs toutes les espèces d'êtres vivants, depuis l'homme, le plus noble, jusqu'aux insectes les plus minimes.

La représentation de la faune, au *premier degré*, se fait de la même manière que pour la flore ; la nature est suivie presque fidèlement, et l'artiste se borne, encore ici, à une indication sincère. Les peintures et les bas-reliefs anciens et modernes nous offrent des exemples d'animaux employés de cette façon. Exemple : lion au naturel (fig. 1 e).

Le *deuxième degré* exige plus de transformation ; ici l'être vivant conserve, il est vrai, son contour spécifique et son allure typique, mais les parties secondaires, surtout les détails, sont atténués et souvent même supprimés.

Les bêtes des styles égyptien, grec et romain, et les figurations d'animaux dans les armoiries du moyen âge sont des exemples de ce degré d'interprétation. D'ailleurs, presque tous les styles ont eu recours à des représentations d'une faune plus ou moins conventionnelle. Exemple : lion héraldique (fig. 1 f), tel qu'il se trouve sur les armes d'Angleterre et sur celles de la province de Québec.

Au *troisième degré* appartiennent ces assemblages d'espèces vivantes, résultat des conceptions mythologiques de l'antiquité et qu'on appelle sphinx, griffons, chimères, etc. ; ainsi que ces êtres à corps feuillé, dont la beauté rivalise parfois avec ce que la nature nous offre de plus parfait ; et enfin ces monstres fantastiques non moins intéressants du moyen âge, et plus tard de la Renaissance, comme les gargouilles, les dauphins, etc. Exemples : lion nimbé et ailé (fig. 1 g), symbolisant saint Marc (d'après Flandrin), griffon (fig. 46), etc.

Ajoutons qu'à toutes les époques, les artistes se sont essayés également, d'une infinité de manières, à fixer, dans la décoration, la figure humaine ; soit en supprimant les bras, comme dans certaines cariatides, soit en renfermant les jambes dans une gaine (fig. 48), soit enfin en ne reproduisant que le buste ou le masque ; et cela, depuis la représentation fidèle jusqu'au mascaron fantaisiste de la Rome antique et de la Renaissance (fig. 47).



CHAPITRE III

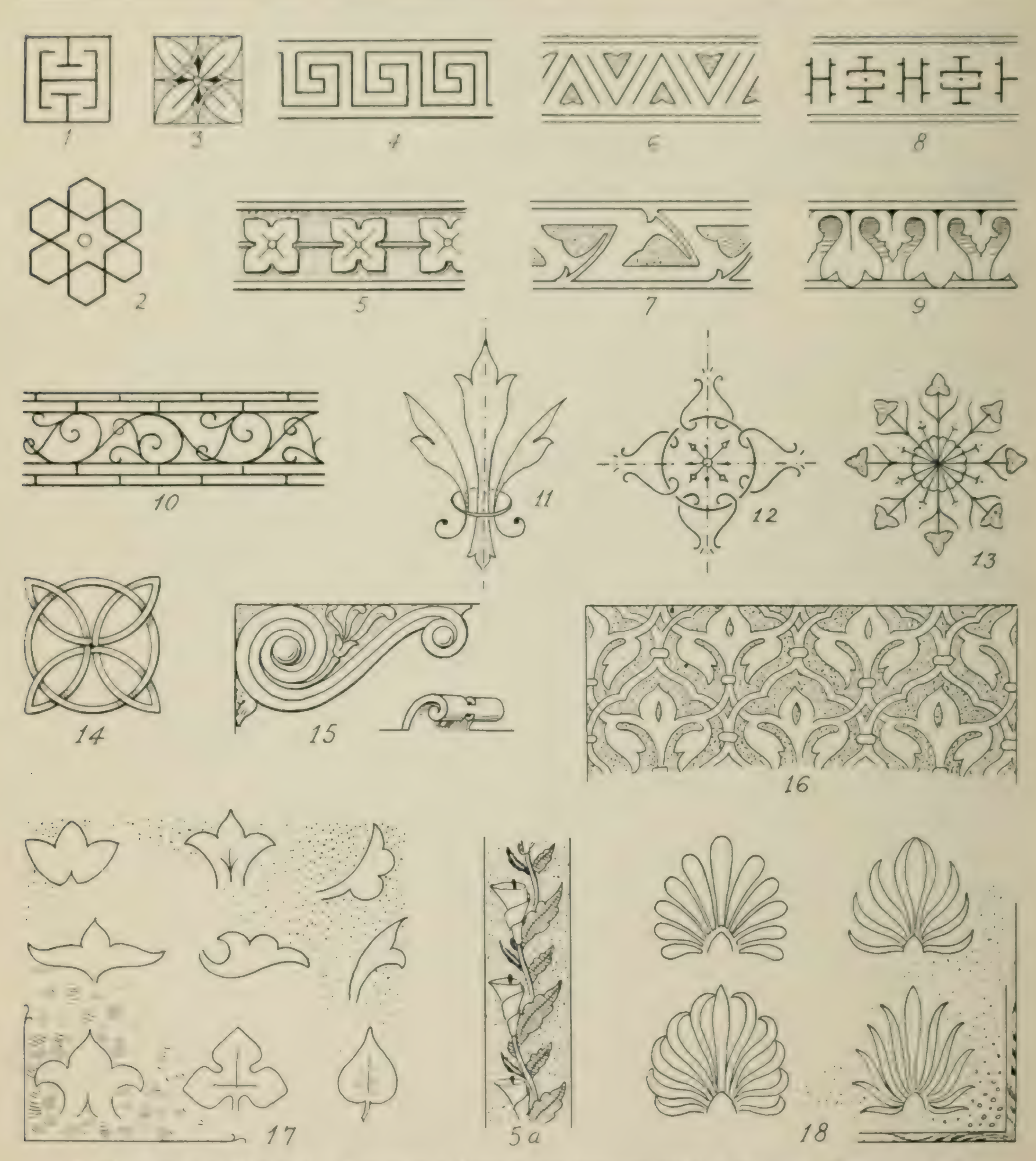
LA DISPOSITION DES ÉLÉMENTS DANS LA COMPOSITION ORNEMENTALE

8. **Diversité de ces dispositions.**—Si avec vingt-cinq lettres on parvient à exprimer toutes les nuances de la pensée humaine, on concevra aisément qu'il sera possible de faire surgir d'éléments et de principes peu nombreux des dispositions ornementales d'une variété infinie. C'est de ces dispositions que nous allons nous occuper maintenant.

1° **Combinaisons de lignes droites, de lignes courbes et de figures géométriques.**—D'une manière générale on peut dire que toute composition ornementale est basée sur une construction géométrique; mais la combinaison d'éléments linéaires (fig. 1 et 2) constitue par elle-même un mode de décoration à part que l'on retrouve à toutes les époques.

"Ces assemblages et ces croisements de figures géométriques ont donné naissance à une ornementation tellement variée qu'elle a suffi à des civilisations où l'art décoratif est parvenu presque à son apogée. Les Arabes et les Maures, peuples chez lesquels la loi religieuse interdisait tout symbolisme et toute figuration imitative des éléments naturels, livrés aux seules ressources de leur génie inventif, sont arrivés, dans le genre qui nous occupe, à une perfection qui n'a point été dépassée. Les effets puissants qu'ils ont obtenus par de simples combinaisons d'éléments géométriques (fig. 5 a et 5 b), montrent tout le parti que l'on peut tirer de cette sorte d'ornementation." *Dessin à main libre*—F. I. C.

2° **Répétition.**—La répétition est le retour continuel d'un même élément. C'est le mode le plus simple et le plus universel d'orner une surface. Il unit l'ordre à la régularité. Un élément qui est en soi peu intéressant,



Disposition des éléments.—Ornements formés par combinaisons, répétition, alternance, etc.

comme une ligne, un angle, un arc de cercle, prend de l'intérêt par la répétition (fig. 4, 6, 8, 32, 33, 74, 75); car une multitude de petites choses fait surgir des pensées que l'unité n'aurait pas fait naître.

L'usage de la répétition dépend beaucoup de l'élément employé. En général, plus un élément est simple plus il est susceptible d'être répété ; mais à mesure qu'il s'élève dans l'échelle de la création, moins il supporte la répétition. Une forme végétale sera moins susceptible d'être répétée qu'une forme géométrique, une forme animale moins qu'une forme végétale, et la figure humaine moins que toute autre forme inférieure.

Il y a plusieurs *modes de répétition :*

(a) Elle peut être en ligne droite (verticale, horizontale ou oblique) ou en ligne courbe. C'est le mode suivi dans les bordures, les moulures, les frises, etc.

(b) Elle peut être faite dans toutes les directions, les éléments étant distribués sur une surface illimitée, de manière à former ce qu'on appelle un *semis* (fig. 18 h). On en trouve de nombreux exemples dans les dessins de papiers peints et d'étoffes. Ils sont toujours basés sur une construction géométrique, apparente ou non ; et les éléments sont ordinairement disposés à intervalles égaux et en forme de losanges. Le semis est une variété du réseau, mode de décoration dont nous parlerons plus loin.

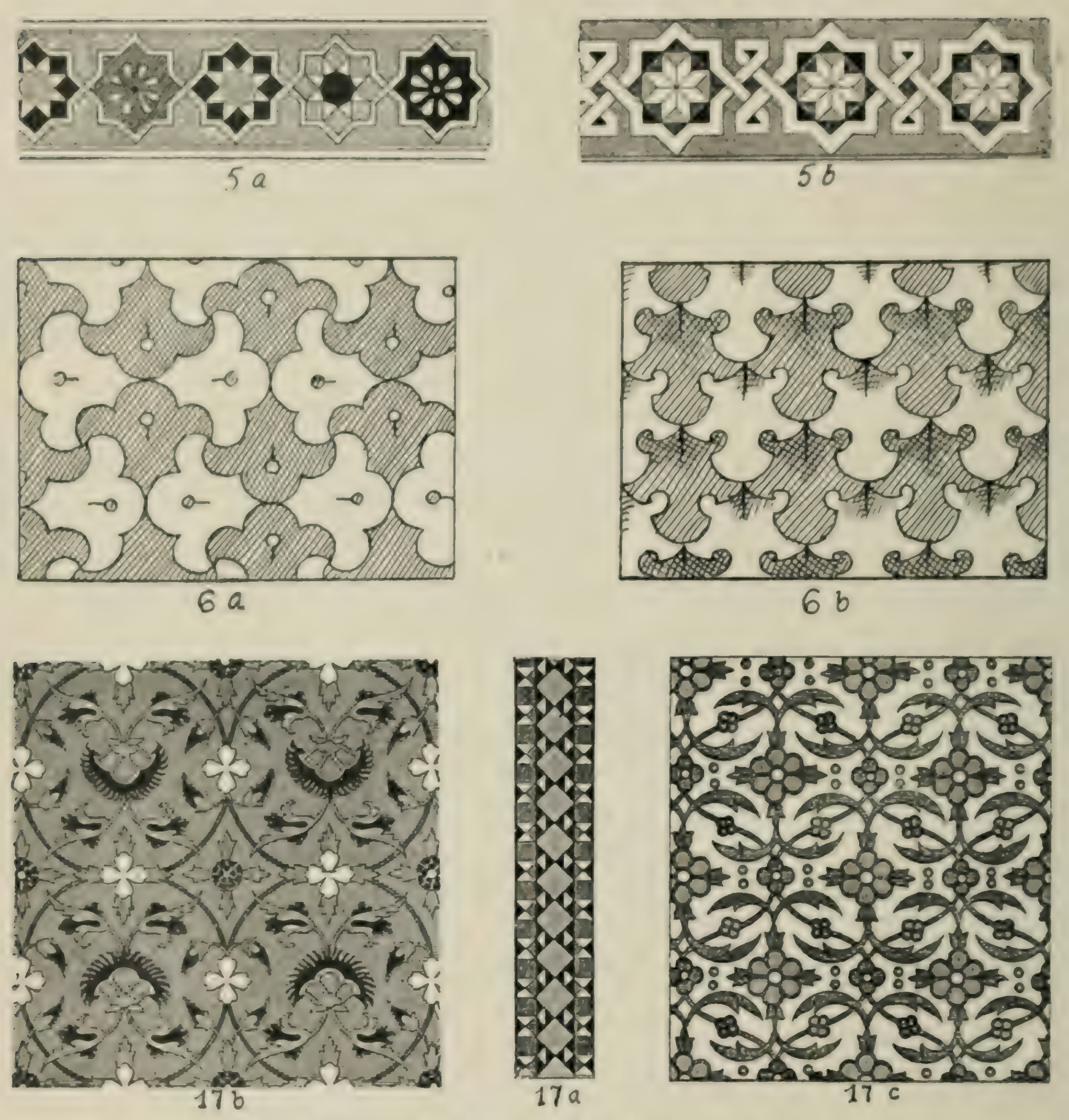
(c) La répétition peut être *suivie* ou *renversée; suivie* quand les éléments sont toujours disposés de la même manière, comme dans les figures 4 et 5 ; et *renversée* quand les éléments sont tantôt dans un sens tantôt dans un autre, comme dans les figures 6 et 7.

(d) Elle peut être *continue* ou *discontinue*, suivant que les éléments se touchent et se tiennent, ou qu'ils laissent un intervalle entre eux (fig.4, 5 et 6).

(e) Elle peut être *croissante* ou *décroissante*, suivant que l'élément augmente ou diminue graduellement de grandeur, comme cela peut se voir pour l'ornementation d'un fronton ou de tout autre objet de forme pyramidale.

(f) Enfin, quand le contour de l'élément répété est tel que l'espace laissé entre deux éléments est de même forme que l'élément lui-même, on a une sorte particulière de répétition qu'on appelle *répétition par contre-partie* (fig. 6 a et 6 b, page 24).

3° **Alternance.**—L'alternance est la succession de deux ou plusieurs éléments qui reviennent tour à tour régulièrement (fig. 9, 10, 38 et 39).



Combinaisons de formes géométriques et réseaux.

Ce mode d'ornementation unit deux grandes lois de la nature : la régularité et la variété. Cette variété va quelquefois jusqu'au contraste. Ainsi, dans la rangée d'oves de la figure 38, la forme arrondie des oves est alternée avec des dards aigus appelés aussi langues de serpent. Cette disposition fait ressortir par contraste l'élément principal qui est l'ove.

L'alternance subsiste lors même qu'un même élément apparaît à des intervalles éloignés, pourvu que la répétition de cet élément ne cesse pas de frapper l'attention.

L'alternance comme la répétition simple, dont elle est une variété, peut être continue (fig. 9) ou discontinue (fig. 8), suivie (fig. 9) ou renversée (fig. 10), etc.

4° **Symétrie.**—La symétrie est la similitude de forme et l'égalité de grandeur entre deux parties d'un même dessin, semblablement placées par rapport à une ligne réelle ou fictive. Cette ligne est appelée *axe* de symétrie. Ainsi un dessin est symétrique : 1° Quand il est formé de deux éléments égaux et semblables placés en regard de chaque côté d'un axe. Les deux éléments peuvent être symétriques par rapport à un axe vertical ou par rapport à un axe horizontal. C'est dans les deux cas la symétrie *bilatérale* (fig. 11). 2° Quand quatre ou huit unités sont placées symétriquement par rapport à deux axes à la fois ; alors c'est la symétrie *quadrilatérale* ou *multilatérale* (fig. 12).

On distingue aussi la symétrie *absolue* et la symétrie *relative*. La première existe quand les éléments sont parfaitement semblables ; et la deuxième, quand il y a une différence dans les détails. S'il n'y a aucune symétrie, on a le parti *irrégulier*, qui consiste à placer l'élément principal, ou tout le motif, sur un côté seulement.

La symétrie joue un grand rôle dans les arts décoratifs. Elle est d'expression simple, mais digne et élevée. C'est le mode d'ornementation par excellence.

On donne quelquefois à la symétrie un sens plus étendu, et on la définit : l'harmonie qui doit exister entre plusieurs parties coordonnées d'un même dessin. Il ne faut pas toutefois la confondre avec la proportion, qui est le rapport de grandeur entre le tout et ses parties.

La symétrie nous est présentée dans la nature, qui en multiplie les exemples, tant dans la flore que dans la faune. Les feuilles, les fleurs et les fruits ont ordinairement deux moitiés symétriques. Les êtres animés ont également les organes symétriquement disposés.

5° **Rayonnement.**—Le rayonnement consiste dans la *répétition* ou l'*alternance* d'un ou de plusieurs éléments autour d'un centre (fig. 13). Ce mode d'ornementation s'adopte spécialement aux formes circulaires et polygonales régulières. Ainsi les rosaces sont des ornements formés par rayonnement (fig. 21, 43). Les dispositions étoilées et rayonnantes forment des motifs souvent reproduits même dans l'ornementation géométrique.

Le rayonnement est encore une forme décorative empruntée à la nature, qui nous la présente dans la corolle de la plupart des fleurs et même dans certains êtres animés, comme les zoophytes rayonnés, les anémones de mer, etc.

6e **Entrelacement.**—Ce genre d'ornementation est formé d'éléments géométriques qui se croisent suivant une disposition ordonnée (fig. 14), ou de tiges qui s'entrelacent en passant alternativement l'une en dessous de l'autre (fig. 69). Ces ornements sont appelés *entrelacs*.

Cette disposition est essentiellement ornementale, parce qu'elle présente des arrangements régulièrement ordonnés, et souvent variés par l'alternance des éléments. Elle se prête en outre à des effets heureux de lumière et d'ombre.

7° **Enroulement.**—Les enroulements sont des motifs d'ornementation formés d'ondulations, de spirales, et qui prennent le nom de *volutes*, de *cuirs*, de *rinceaux*, d'*arabesques*.

La *volute* a joué un rôle important dans l'ornementation de tous les meilleurs styles (no 5). C'est l'ornement caractéristique des chapiteaux ioniques et corinthiens (fig. V, page 104), et on la retrouve diversement interprétée dans un grand nombre d'ornements grecs, romains et Renaissance (fig. 109, 114).

Les *cuirs* (fig. 15) sont des sortes de découpures qui s'enroulent en spirales. Ils sont ainsi appelés parce qu'ils imitent le cuir travaillé. Il servent à orner les cartouches et certains panneaux décoratifs.

Les *rinceaux* et la plupart des *arabesques* sont composés de tiges ondulées et de volutes fleuronnées (fig. 40, 49 et 92).

On trouve encore beaucoup d'exemples d'enroulements en volutes dans les consoles (fig. 15) et dans les ouvrages de fer forgé.

8° **Réseaux et jeux de fond.**—On appelle réseau un assemblage de lignes ou une combinaison de figures géométriques qui rappellent l'idée d'un rets ou filet. La distribution en réseau sert à décorer une étendue non définie en la recouvrant d'ornements qui reviennent d'une façon continue, alternante ou périodique (fig. 16). Cette disposition constitue ce qu'on appelle aussi *jeux de fond*. Le réseau est l'un des systèmes les plus importants de l'art décoratif. Il peut être formé de trois manières :

1° Il est composé de figures géométriques juxtaposées ou combinées de manière à former des dessins de mosaïque, tels que ceux qui étaient employés par les Romains, les Byzantins et les Arabes (fig. 17 a, page 24).

2° Les contours seuls des combinaisons géométriques qui forment réseau sont conservés et accusés sur un fond de valeur ou de couleur différente, rempli d'une ornementation que le réseau encadre (fig. 17 b).

3° La construction géométrique sert de canevas non apparent à la décoration. Les sujets occupent les points d'intersection ou les lignes du réseau qui n'existent plus sur le dessin, mais que l'esprit perçoit encore aisément (fig. 17c).

Les réseaux ou jeux de fond forment la décoration de la plupart des tissus et des papiers peints.

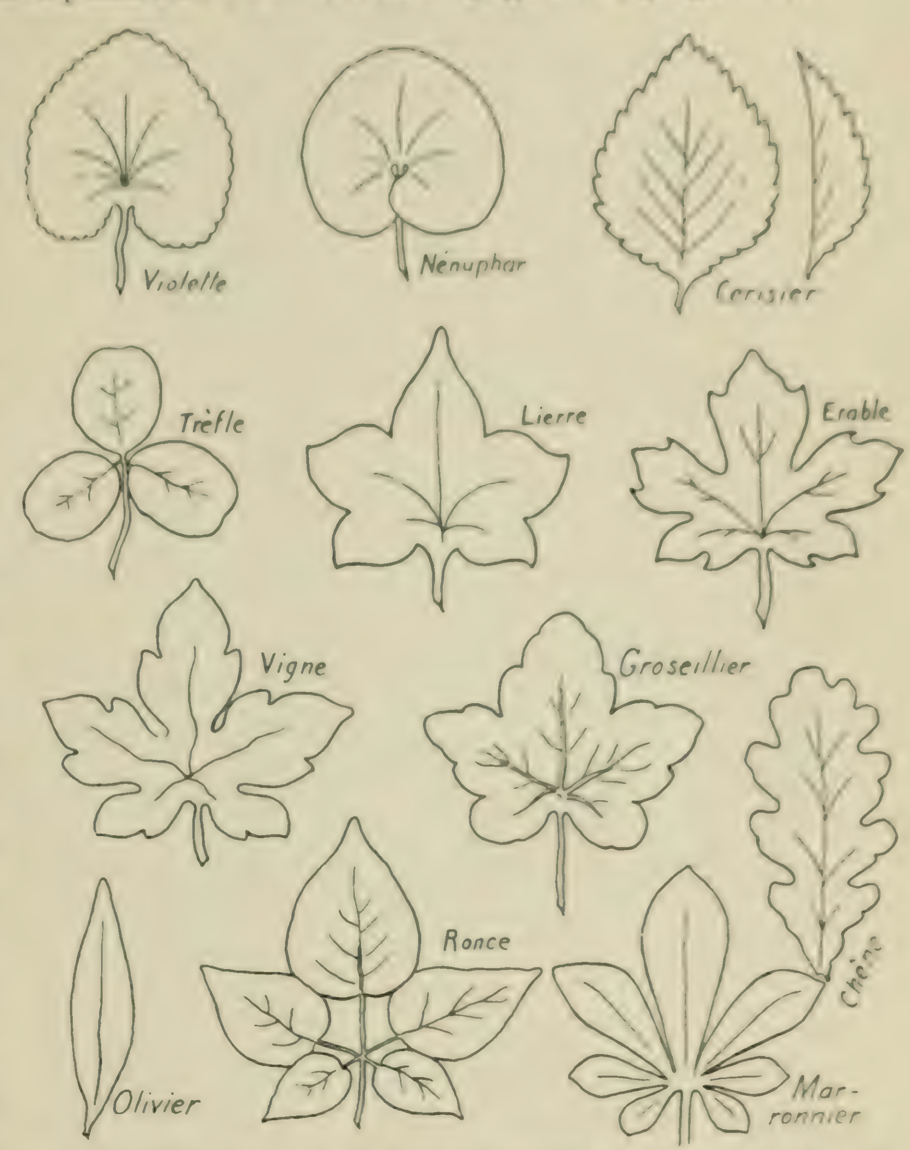


Fig. 17 d.—Formes un peu simplifiées de feuilles de plantes.

Remarque.—Il est évident que tous les éléments ne se prêtent pas également bien à ces différentes ordonnances, et qu'il est nécessaire de choisir ceux qui conviennent le mieux à la disposition qu'on veut suivre.

Exemples d'exercices.—Composer divers ornements dans le genre de ceux des figures 18 a et suivantes, page 29, en remplaçant la feuille de lilas par d'autres feuilles de plantes (voir figure 17 d).



CHAPITRE IV

RÈGLES DE L'INVENTION DANS LA COMPOSITION ORNEMENTALE

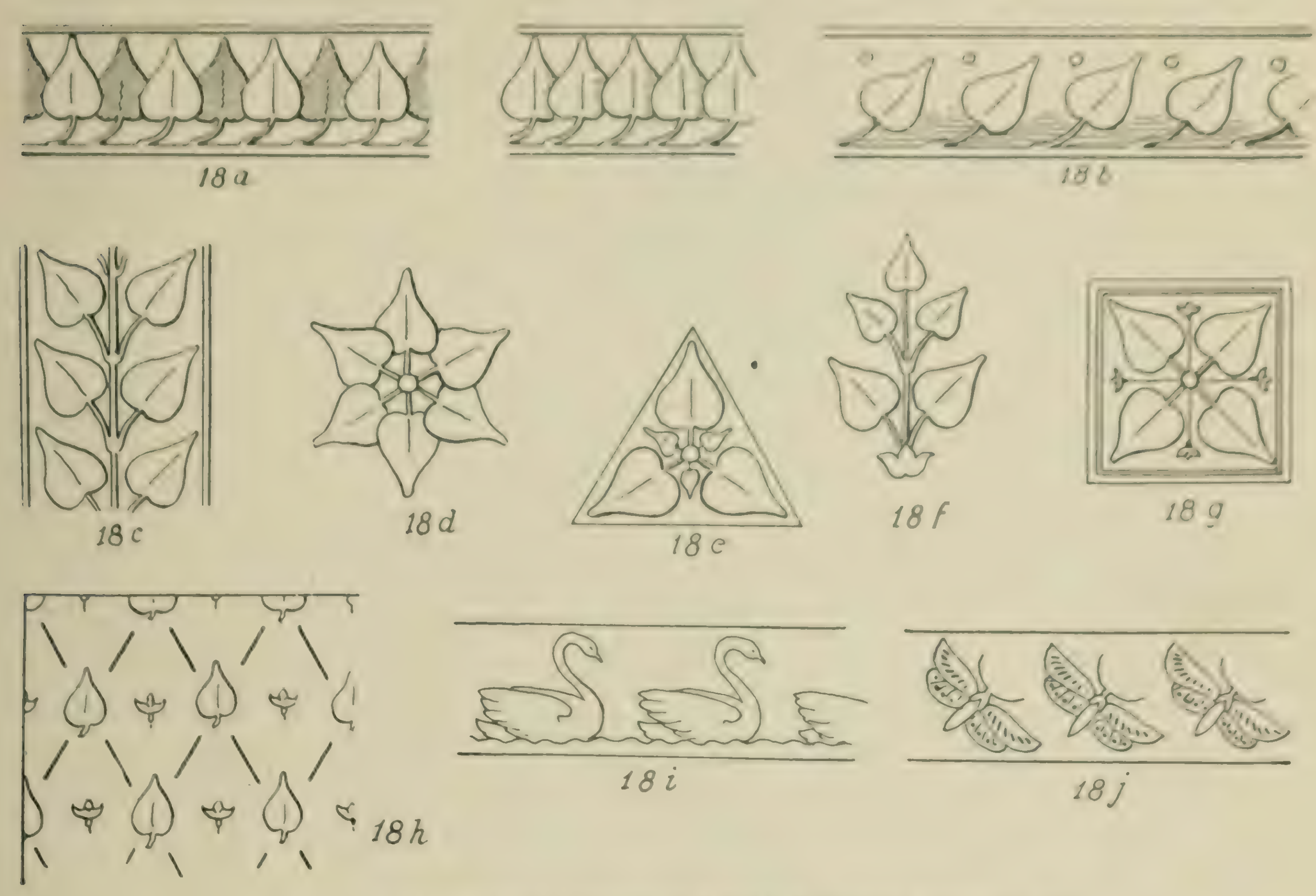
9. Règles relatives à la forme à orner.—C'est une sorte d'axiome en décoration que l'*ornement ne rachète pas les défauts de la forme.* C'est assez dire que le dessinateur doit se préoccuper tout d'abord de l'objet à décorer, pour qu'il soit impeccable sous ce rapport. C'est pourquoi, avant de parler des règles relatives à la composition et à l'ornement proprement dit, nous parlerons de la forme à orner.

Nous avons établi que la forme doit être belle indépendamment du décor appliqué. Mais quelles conditions doit remplir cette forme pour être belle ? C'est ce que nous allons voir ; et pour faire cette étude, nous diviserons les formes à orner en deux classes : les formes à trois dimensions (longueur, largeur et épaisseur ou profondeur) et les formes à deux dimensions (hauteur et largeur, ou longueur et largeur).

10. Formes à trois dimensions.—*Proportion.*—Pour toute forme, la première règle qui s'impose, c'est celle de la proportion. Nous avons déjà défini cette qualité le *juste rapport de grandeur qui doit régner entre le tout et ses parties ;* et l'on peut ajouter : entre ces parties elles-mêmes. Pour les formes à trois dimensions, la loi de proportion demande qu'il y ait une partie franchement *dominante* en volume. De cette manière, l'œil n'a pas à chercher l'élément auquel il doit accorder le plus d'intérêt ; mais il se porte naturellement sur celui qui domine, et l'impression est simple et claire.

La partie dominante est déterminée par la fonction ou la destination de l'objet décoré. Par exemple, dans un vase, l'élément principal en volume

sera le corps, qui est destiné à recevoir le liquide (fig. 18 m); les autres parties ne sont que des accessoires. De même, dans une corniche, la partie dominante sera le larmier, destiné à rejeter les eaux pluviales en dehors de la construction (fig. 31 p et 32 a, pages 103 et 106).

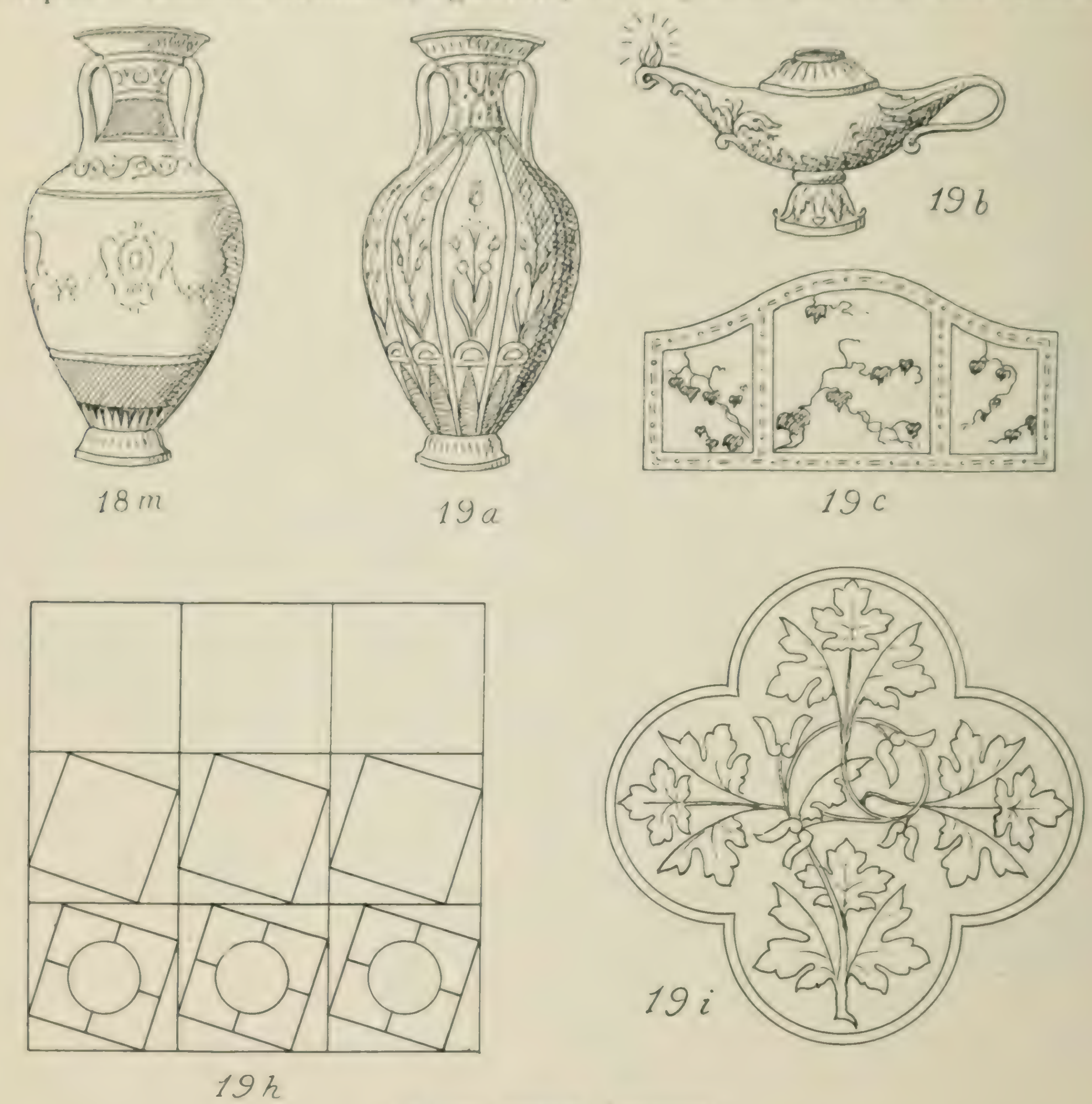


Exemples de plusieurs ornements formés du même élément, etc.

Utilité.—L'usage de l'objet doit de même influer sur la forme de cet objet et sur chacune de ses parties ; car l'idée ou l'expression d'utilité, loin de nuire à la beauté de la forme, se concilient parfaitement avec elle. On peut même dire que cette conciliation est le plus souvent une condition d'esthétique. Ainsi un pot à fleur n'aura pas la même forme qu'un pot à eau ; et, dans un vase quelconque, le pied doit sembler dire : "Je porte" ; le corps : "Je contiens" ; l'anse : "J'aide à saisir" ; le bec : "Je déverse."

Stabilité.—Une autre loi importante, mais relative seulement aux objets non symétriques, c'est celle de la stabilité. Cette loi demande que les masses

soient également réparties de chaque côté de la base ou du point de suspension, de manière à assurer à l'objet ou au motif cet aspect d'aplomb qui exprime le repos. Ainsi les formes irrégulières, les trophées, les vases non symétri-



La forme ornée et l'ornement.

ques, comme la lampe antique, exigent une recherche minutieuse de l'équilibre, pour que l'œil reste tout à fait rassuré (fig. 19 b).

11. Formes à deux dimensions.—*Proportion.*—Ici encore la loi de proportion s'impose la première. Elle est une condition indispensable de l'harmonie du dessin.

Pour une surface, les proportions les plus belles sont celles que l'œil a le plus de difficulté à découvrir. Ainsi, une figure dont la hauteur et la largeur seraient dans le rapport de 4 à 8 formerait un carré double facile à reconnaître. Cette proportion serait moins belle que le rapport plus subtil de 5 à 8 ; de même, la proportion de 3 à 6 serait moins belle que 3 à 5 ; 3 à 9, que 3 à 8, etc.

D'un autre côté, il faut qu'une figure carrée soit parfaitement carrée, c'est-à-dire qu'elle possède ses côtés bien égaux et ses angles bien droits ; qu'un rectangle ait au contraire ses deux dimensions bien différentes ; qu'un cercle ne puisse pas être confondu avec un ovale ; etc.

Pour formuler cette règle, disons que l'espace à décorer, s'il n'est ni rond ni carré, doit avoir des proportions franchement accusées, sans être faciles à découvrir.

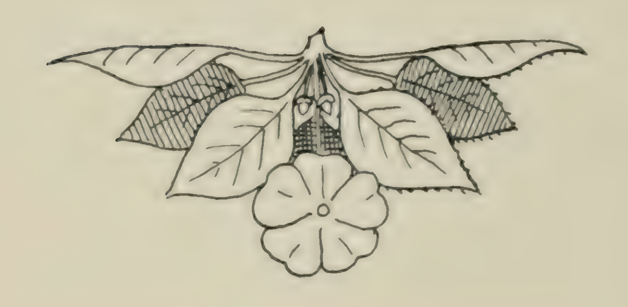
Subdivision.—Une surface qui offre une trop grande étendue doit être divisée ; mais il y a bien des manières de faire cette division : elle peut être faite en hauteur par des lignes horizontales, en largeur par des lignes verticales, obliquement par des lignes inclinées à droite ou à gauche, d'une manière concentrique par des cercles ou des arcs de cercle décrits d'un même centre, d'une manière rayonnante par des droites partant d'un même point, ou enfin par des lignes mixtes ou des courbes quelconques. Ordinairement la forme de l'objet ou de la surface à décorer détermine elle-même le procédé de division à adopter. Ainsi une surface circulaire ne pourra être partagée que par des courbes concentriques, ou bien par des droites ou des courbes rayonnant du centre ; tandis que les sections d'un panneau rectangulaire seront faites par des lignes verticales ou des lignes horizontales, ou encore par les deux à la fois.

De même, quand les surfaces à décorer sont tournées et possèdent des parties convexes et des parties concaves, comme des balustres, des vases, le sens des divisions se trouve tout déterminé : ce sera celui des coupes horizontales circulaires ou celui des coupes de profil (fig. 18 m et 19 a, page 30).

Quant aux rapports de grandeur à conserver aux différentes sections, ils peuvent être facultatifs, quand il s'agit de formes régulières ; mais quand la forme prend un profil qui s'élargit ou se rétrécit, ainsi que dans les exemples que nous venons de mentionner, les divisions doivent être inégales en hauteur, et l'une d'elles doit être choisie comme dominante (fig. 18 m).

C'est ainsi que nous sommes ramenés à la loi de proportion. Il faut en dire autant des surfaces ayant des hauteurs qui varient ; les divisions en largeur devront être inégales, et correspondre autant que possible aux variations en hauteur de la forme (fig. 19 c).

Ajoutons que la manière de subdiviser une surface peut aider à corriger un défaut de proportion, car, dans une composition ornementale, la prédominance d'une direction quelconque produit une augmentation dans le même sens. On peut utiliser cette illusion d'optique pour augmenter la longueur ou la largeur apparente de la surface décorée, ou pour augmenter l'effet qu'une partie de construction doit produire. Si, par exemple, une surface ou une construction paraît manquer de hauteur, on fera dominer les lignes verticales en faisant les divisions sur la largeur. Dans le cas contraire on emploiera des divisions horizontales.





CHAPITRE V

RÈGLES DE L'INVENTION DANS LA COMPOSITION ORNEMENTALE (suite)

12. Règles relatives à l'ornement.—La composition ornementale et l'application judicieuse de l'ornement aux différentes parties d'une construction, d'un objet, sont assujetties à certaines règles de convenance, de proportion, d'harmonie, etc., dont il ne faut point s'écarter. Ces règles sont les procédés des grands artistes érigés en principes. Toutefois, elles n'ont qu'un caractère assez général. Elles servent à guider l'artiste, mais ne doivent jamais lui devenir une entrave, ni enlever à son imagination la liberté de se mouvoir dans des compositions d'une variété infinie. Ces règles sont résumées ici dans les dix articles suivants :

1° **Dépendance de la forme ornementale.**—*L'ornement est subordonné aux exigences de la matière mise en œuvre et aux procédés d'exécution employés.* La matière dont l'objet est confectionné a nécessairement une grande influence sur l'ornementation ; car on comprend facilement qu'un ornement sculpté en bois, en pierre, en marbre, par exemple, ne pourrait être ni aussi fin, ni aussi délié que s'il était exécuté en or ou en argent. La légèreté et l'élégance qu'on peut obtenir avec le fer forgé fera contraste avec la lourdeur inévitable de la fonte Un ornement tissé demandera à être interprété autrement qu'un ornement peint ou imprimé. Ainsi, la forme ornementale doit être entendue suivant la *matière* employée et suivant le *procédé d'exécution* qui s'impose (fig. 1 a, page 11, la feuille de laurier adaptée à différents métiers).

2° **Convenance de l'ornement.**—*L'ornement doit convenir* à la *nature,* à l'*usage* et à la *forme* de l'objet décoré. Par exemple, un ornement très

recherché n'irait pas bien sur le cadre d'une peinture ou d'une sculpture représentant une scène champêtre très simple. L'ornement ne serait pas assez en rapport avec la *nature* et la simplicité du sujet. Ce serait pécher plus gravement encore contre la convenance que d'employer la figure humaine pour orner l'encadrement d'une scène d'animaux.

De même un ornement saillant siérait mal sur le dos d'un fauteuil, car il viendrait en contradiction avec l'*usage* de ce meuble.

Enfin la partie principale d'une décoration serait mal placée à l'endroit le moins en vue ou le moins important d'un objet : elle serait en contradiction avec la *forme* de l'objet décoré, et détruirait en outre l'impression d'unité qui doit ressortir de toute œuvre d'art.

Ajoutons ici qu'il faut prendre également en considération la distance d'où l'objet doit être vu. Un ornement qui est destiné à être placé à une grande distance ou à un endroit très élevé, demande que ses lignes et ses formes principales soient plus prononcées, mais exige moins de détails que celui qui doit être vu de près.

3° **Procédé de formation des courbes.**—*Dans les ornements d'ordre supérieur les courbes se ramènent le moins possible à un tracé géométrique.*—Cette règle ne s'applique pas évidemment aux ornements de forme purement géométrique, mais aux compositions d'un ordre supérieur, où l'on recherche plus particulièrement l'élégance et la souplesse de la forme.

Les courbes les plus agréables sont ordinairement celles dont on reconnaît le plus difficilement le procédé de formation. Les recherches qui ont été faites sur les monuments anciens ont démontré que, dans les meilleures périodes de l'art, les courbes des moulures et des ornements étaient généralement d'un ordre très élevé, tandis qu'aux époques de décadence, les cercles et les dessins au compas étaient plus fréquemment employés.

4° **Proportion et subordination des parties.**—*Les parties secondaires sont soumises aux parties principales.*—Cette loi de proportion veut encore ici qu'un juste rapport de grandeur règne entre toutes les parties de l'œuvre. Dans une composition ornementale, il y a nécessairement une partie qui doit dominer, un motif principal auquel viennent se rattacher les autres comme des accessoires.

"Si la composition offre des reliefs, c'est par un contraste, soit de *saillie vigoureuse*, soit d'*aplatissement marqué* que le sujet principal devra se dé-

tacher des autres motifs. . .Dans tous les cas on doit rendre intéressant et mettre en évidence le sujet qui, par sa situation relative et son entourage, semble jouer un rôle important." H. MAYEUX.

Il semble puéril de faire remarquer qu'aucune partie ne doit être plus grosse que celle dont elle dépend : que le pétiole d'une feuille, par exemple, dans une composition florale, ne peut être plus gros que la branche d'où il sort, ni celle-ci, que la tige qui la soutient.

Les divers rapports des parties entre elles, le degré de dépendance des unes envers les autres constituent cet admirable effet d'équilibre qui doit pénétrer toute bonne composition.

5° **Lois de croissance.**—*Dans les motifs floraux, les lois de croissance doivent être observées,* au moins dans ce qu'elles ont de plus essentiel. Ainsi :

(a) Les tiges, les branches, les pétioles croissent dans le sens de la hauteur, ou du moins dans le sens opposé à la racine, à moins que la pesanteur ou une autre cause majeure ne les fasse dévier ; alors les tiges peuvent décrire des courbes variées, mais sans changer pour cela la direction de leur point de départ.

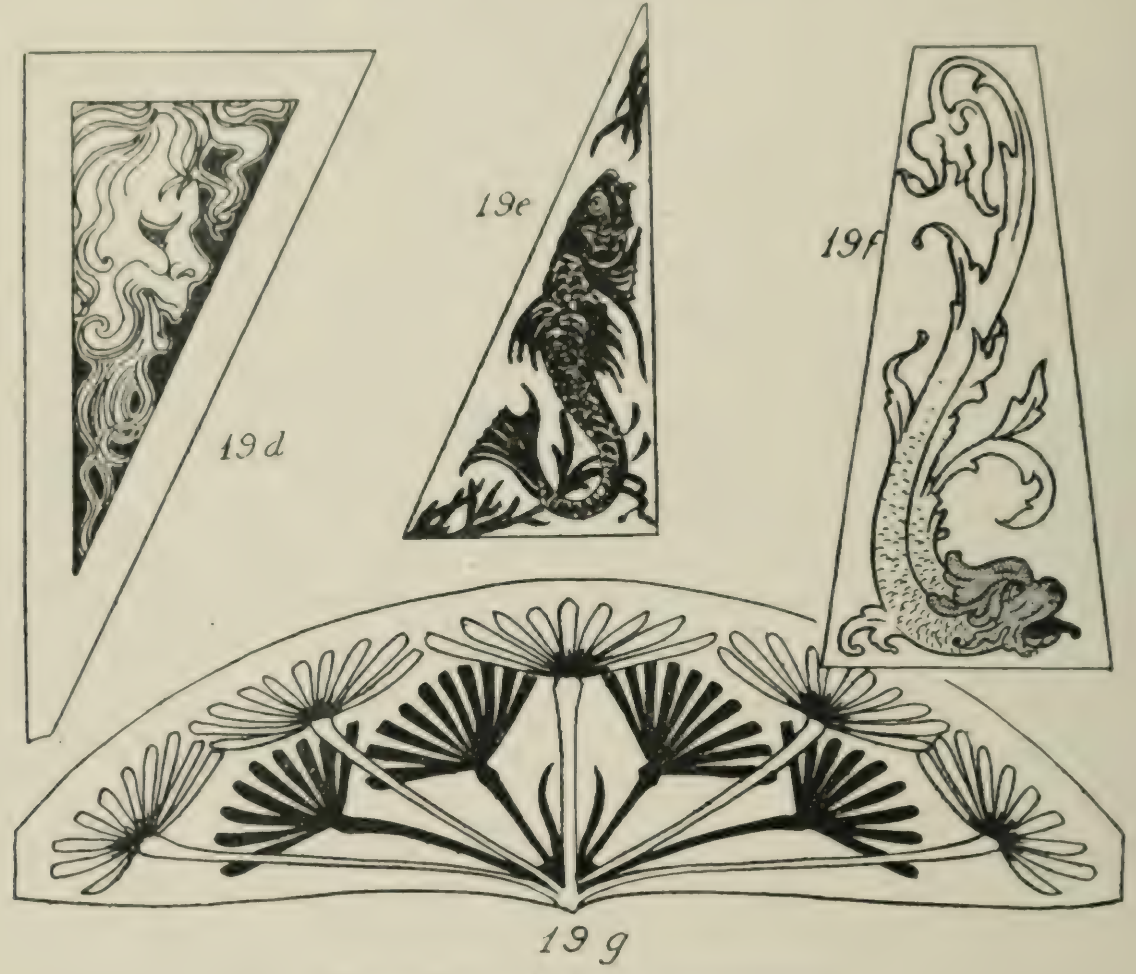
(b) Dans les feuilles composées (pennées ou digitées), la foliole du milieu est plus grande, et les autres vont en diminuant de chaque côté (fig. 17d).

Sans être basée sur une loi de croissance, une autre règle, provenant de l'habitude, s'impose pour les rinceaux et toutes les compositions formées de tiges qui se développent dans le sens horizontal. Cette règle veut que les tiges paraissent croître de gauche à droite, dans le sens de l'écriture. C'est du reste la direction qui paraît la plus naturelle. Mais quand il y a un sujet central, les tiges doivent partir de ce sujet pour se développer de chaque côté.

6° **Tangence des tiges.**—*Dans les motifs idéalisés, les tiges dérivent tangentiellement les unes des autres ;* c'est-à-dire que les courbes se raccordent sans faire d'angle au point de raccordement (fig. 10, 16); autrement les tiges paraîtraient à demi détachées de leur support et l'unité serait rompue. Elles se distribuent ensuite, en ondulations graduées, dans toute la composition, de manière à ne laisser aucun vide trop apparent, ni aucune excroissance disgracieuse.

Dans un rinceau ou une bordure formée d'une courbe qui se répète indéfiniment, il est à propos que la tige principale ne se continue pas sur

une trop grande longueur, sans être cachée en quelque endroit par une feuille, une fleur ou un fruit, de manière à rompre la monotonie de la courbe.



Adaptation de la forme ornementale.

7° **Adaptation de la forme ornementale.**—*Toutes les parties de l'ornement se soumettent sans effort au contour de la surface ou à la forme de l'objet décoré.* Les tiges, les feuilles, les fleurs, les formes animales elles-mêmes doivent être disposées de manière à s'adapter comme naturellement aux exigences des surfaces qu'elles décorent, et paraître en suivre le contour sans aucun effort. Quelques figures illustreront suffisamment cette règle (fig. 1 b, 1 c, 1 d, 18 e, 18 g, 19 d, 19 e, 19 f, 19 g).

8° **Variété des éléments.**—*Dans toute composition d'une certaine étendue, il doit y avoir suffisamment de variété par une juste alliance d'éléments divers.* " L'œil est un organe exigeant, qui se fatigue vite de la monotonie et réclame

Les figures 19 d, 19 e, et 19 g sont tirées de Le Modèle, *H. Laurens, éditeur, Paris.*

incessament l'excitation des contrastes modérés. . . . . . Si donc une composition présente une succession de lignes droites ou de figures rectilignes. . . . . . il sera bon d'en rompre l'uniformité par l'introduction en certains points de quelques formes curvilignes. . . . .

"Si au contraire, le décor comportait une suite de lignes courbes, parallèles et concentriques. . . . ., l'élément rectiligne, intervenant à propos, pourrait produire un excellent effet". H. Mayeux.

Cette variété est particulièrement nécessaire à l'harmonie des lignes, dans un ensemble basé sur une construction géométrique. Il faut alors que, par un mélange convenable de ces deux éléments (les lignes droites, perpendiculaires et obliques, et les lignes courbes) la tendance de l'œil à courir dans une direction soit neutralisée par des lignes de sens différent, et fasse éprouver au spectateur ce sentiment de plaisir et de repos que doit produire la contemplation de toute œuvre d'art. Par exemple, dans les trois parties de la figure 19 h, page 30, l'œil éprouve plus de satisfaction à mesure qu'un élément nouveau est introduit.

Ainsi, pour être intéressante et harmonieuse, une décoration demande la variété. C'est pourquoi, dans une composition architecturale, par exemple, la figure humaine, la faune et la flore s'allieront toujours heureusement aux lignes droites, aux lignes d'encadrement de l'édifice, et les rinceaux fleuris se mêleront harmonieusement aux bordures géométriques. Les contours souples et flexibles des éléments courbes opposés aux montants et traverses rectilignes de la construction, produiront cet excellent contraste que l'on peut admirer dans les meilleures compositions.

9° **Unité de l'ensemble.**—*Les formes se rattachent autant que possible à une même unité, ou l'ensemble est lui-même un multiple de quelque simple unité.* Dans un ornement ou dans une composition de forme végétale, par exemple, il y aura une tige mère à laquelle viendront se joindre toutes les parties de l'ornement, quelque éloignées qu'elles soient du centre ou de l'axe de la composition, de manière à former un tout complet, depuis les branches jusqu'à la racine (fig. 18 d, 18 f, 19 i, pages 29 et 30).

Il faut aussi, autant que cela se peut, que chaque détail ait sa raison d'être, de manière qu'il ne puisse être retranché sans nuire à l'effet d'ensemble.

Si dans un ornement on emploie des feuilles, des fleurs et des fruits, ou deux de ces éléments, ils devront appartenir à la même plante, surtout si ces éléments sont peu idéalisés.

Quand le décor est composé d'éléments épars, ces éléments pourront être des reproductions de quelque simple unité, comme cela se voit dans les dessins formés par répétition, alternance, rayonnement, distribution en réseau ou en semis.



Composition ornementale.

Dans tous les cas, l'idée d'unité devra ressortir par une certaine uniformité ou alliance des éléments, qui paraîtront naître d'une origine commune.

10° Harmonie de l'ensemble. —*La composition entière offre un équilibre harmonieux de forme et de couleur.* —L'harmonie résultera de la mise en pratique des règles que nous venons d'expliquer. Si en effet, il règne entre toutes les parties de l'œuvre une proportion vraie, si on y observe une variété suffisante dans les éléments, aussi bien qu'un juste contraste de droites et de courbes, si enfin les différents membres se rapportent tous à une même unité mise en valeur, l'ensemble sera harmonieux ; car, qu'est-ce que l'harmonie sinon l'entière *correspondance*, le parfait *accord* qui existe entre les différentes parties d'un même *tout* ?

Quand, en outre, l'ornementation est polychrome, et que l'on a eu soin d'observer les lois de l'harmonie des couleurs, comme il sera expliqué plus loin (2ème partie : la couleur dans l'ornementation), la composition sera parfaite.

Exemples d'exercices. —Nous suggérons ici quelques exercices un peu plus avancés que précédemment. On pourra les multiplier à volonté, en faisant attention d'observer les règles que nous venons d'exposer.

1° À l'aide des schémas de la figure 19 j, composer différents ornements avec des feuilles et des fruits (ou des fleurs) de la même plante. Les figures 19 k et 19 l sont les solutions des deux derniers exercices proposés dans la figure 19 j.

2° Orner une forme déterminée avec des éléments à son choix, en les adaptant à cette forme (fig. 19 d, 19 e, 19 f et 19 g, page 36).





CHAPITRE XI

LA BEAUTÉ DANS L'ORNEMENT—SA RECHERCHE AU MOYEN DE L'ANALYSE

13. Introduction.—Le but de ce chapitre est de montrer comment on peut, par l'analyse, se rendre compte de l'impression que produit sur nous une forme ornementale. Ce sont, en réalité, des notions pratiques et raisonnées d'esthétique, qui nous permettront de former et d'affirmer notre goût.

On peut facilement concevoir la beauté d'une décoration, d'une œuvre d'art quelconque, sans pouvoir se rendre compte, ni par conséquent rendre compte aux autres, des raisons pour lesquelles on les trouve belles. Il faut pour cela connaître et savoir appliquer les principes ou conditions de la beauté dans la conformation des corps. C'est ce que nous allons essayer d'étudier maintenant, pour ce qui concerne l'ornement.



18 k

14. La beauté et ses principales conditions.—La beauté d'un ornement consiste dans la perfection de sa forme. Fut-il revêtu des plus belles couleurs, si sa conformation n'est pas suivant les règles du bon goût, il ne saurait être vraiment beau. Or, la forme ornementale, pour être belle, doit posséder trois qualités principales: la *régularité*, la *variété* et l'*harmonie*.

Voyons comment ces qualités doivent s'allier dans un ornement pour qu'il soit esthétique, c'est-à-dire conforme aux règles du beau ; et choisissons comme exemple de cette

étude appelée analyse esthétique, l'antéfixe du Parthénon (fig. 18 k). La beauté de cet ornement est reconnue depuis des milliers d'années, et la plupart des musées d'art en possèdent au moins un fac-similé. Il se compose de deux parties : une palmette forme la partie supérieure, et deux volutes placées en regard l'une de l'autre constituent la portion inférieure. Nous allons rechercher les conditions de la beauté dans chacune de ces parties et dans le tout.

1° *La régularité.*—La régularité consiste dans la répétition ordonnée des éléments. Elle correspond au rythme en musique, à la rime en poésie. L'esprit humain aime l'ordre et la régularité ; il se plaît naturellement en face d'une œuvre où tout est disposé avec mesure. Or, il est facile de constater cette qualité dans la répétition régulière et symétrique des feuilles de la palmette qui fait partie de l'antéfixe. Ces feuilles se répètent à égale distance, du moins à leur naissance, et de chaque côté de l'axe, dans un ordre ascendant de grandeur depuis le bas jusqu'au haut.

La volute se répète de même symétriquement et se développe en spirale de chaque côté de la directrice.

2° *La variété.*—Seule, la régularité engendre la monotonie, qui ne tarde pas à déplaire à l'œil exercé. D'un autre côté, la variété poussée trop loin produit des contrastes disgracieux qui nuisent à l'unité. Il faut donc un degré convenable de variété ; et ce degré existe quand il y a une juste mesure de ressemblance et de dissemblance, en parfait accord. Or, c'est encore ce que l'on peut constater dans la palmette grecque. Les différentes parties varient de forme, de grandeur, de position, de direction et de distance. Cette diversion distrait agréablement l'œil et rend par là même les formes plus attrayantes. Et pour que cette variété ne mette pas en désaccord les différentes parties de l'ornement, les feuilles gardent assez de ressemblance pour paraître appartenir à la même plante et suivre la même loi de croissance.

Si l'on considère maintenant les volutes, on observe d'abord une certaine variété amenée par la symétrie qui met ces deux volutes en regard l'une de de l'autre ; et aussi par ce fait que la ligne de chacune change continuellement de direction pour s'éloigner du centre et attirer ainsi la pensée du spectateur, en quelque sorte, vers l'espace infini. De plus, la variété existe entre les deux parties de l'antéfixe, la première étant d'origine végétale et la deuxième d'origine géométrique.

3° *L'harmonie.*—Comme nous l'avons déjà vu, il n'y a pas d'harmonie sans une proportion parfaite de grandeur, sans un parfait accord entre les parties qui composent le tout ; à un point de vue plus esthétique, il n'y a pas d'harmonie complète sans une proportion convenable de régularité et de variété concourant ensemble à l'unité.

Nous avons constaté dans l'antéfixe et ses éléments un degré convenable de ces deux qualités. Voyons maintenant comment elles concourent à l'unité. Les éléments de chacune des deux parties sont si bien disposés de chaque côté de l'axe de symétrie, que si l'on en supprime un seul, l'unité est rompue. Les feuilles inférieures de la palmette viennent s'appuyer comme naturellement sur la partie supérieure des volutes, et celles-ci semblent s'unir pour supporter le léger fardeau qui les surmonte.

Ainsi, les différents éléments paraissent faits les uns pour les autres, avoir été façonnés d'après un principe unifiant, puis sortir en quelque sorte d'une origine commune, pour en rayonner avec une grâce frappante. C'est de cette unité que résulte la parfaite harmonie.

Outre ces qualités on trouve encore dans l'antéfixe la mise en pratique de plusieurs autres règles de l'invention. Ce sont :

1° *La subordination des parties secondaires aux parties principales*, la feuille centrale de la palmette excédant les autres en grandeur et occupant la position culminante.

2° *La grâce et l'élégance* exprimées par les lignes ondulées des feuilles[1] et les courbes régulières des volutes.

3° *La tangence des lignes* qui forment les volutes, ainsi que de celles qui dessinent le contour des feuilles ; car si ces dernières étaient prolongées par le bas, elles aboutiraient toutes à un même point, qui serait leur point de tangence et leur centre de rayonnement.

4° La *subordination* de l'ornement à l'usage auquel il est destiné, qui est ici celui de cacher le bout des tuiles au bord des toits.

Ces conditions de la beauté se retrouvent à divers degrés dans tout ornement bien ordonné, même le plus élémentaire. Ainsi, dans un simple méandre grec (fig. 4), on satisfait à la régularité par la répétition d'une même ligne brisée, et à la variété par la position tantôt horizontale, tantôt

---

1 La figure 18 donne les différentes sortes d'ondulations employées pour les feuilles de la palmette grecque.

verticale des segments de ligne qui se rejoignent ; et l'harmonie, toute rudimentaire qu'elle soit, résulte de ces deux qualités, concourant ensemble à l'unité.

Il serait utile d'analyser ainsi le plus grand nombre possible d'ornements, et surtout ceux que l'on aura à reproduire. Cette analyse est aussi nécessaire à la composition ornementale que l'analyse littéraire à la formation du style. Non seulement elle épure le goût, en faisant découvrir et apprécier les beautés que renferme l'ornement analysé, mais elle aide à le reproduire, en attirant l'attention sur les formes qui le composent, ainsi que sur les proportions de ses parties comparées entre elles et avec le tout. Enfin elle prépare par cela même à composer d'autres ornements de même genre.

Telles sont, en résumé, les principales règles de la composition ornementale. Pour plus de connaissances sur ce sujet on peut consulter avec avantage l'excellent ouvrage de H. Mayeux, *La composition décorative* (éditeur, Picard et Koan, Paris), la *Grammaire des arts décoratifs* par Charles Blanc (éditeur, H. Laurens, Paris), et le *Traité de composition décorative* par J. Gauthier et L. Capelle (Librairie Plon, Paris).





DEUXIÈME PARTIE

LA COULEUR DANS L'ORNEMENTATION

INTRODUCTION

15. L'emploi de la couleur pour développer et mettre en évidence les formes décoratives, a été universel chez les peuples de l'antiquité, comme chez ceux du moyen âge et des temps modernes. Les Égyptiens, les Grecs, les Arabes, les Perses et les Maures, sans avoir les connaissances que nous possédons aujourd'hui sur la couleur, nous ont laissé une multitude de modèles où l'on peut facilement reconnaître les principes qui les dirigeaient dans la coloration de leurs ornements. Chose remarquable, ces principes sont en harmonie parfaite avec les résultats constatés par la physiologie moderne.

Les monuments de Thèbes et de Memphis, ainsi que l'enveloppe sculptée des momies, étaient coloriées, et les murailles étaient entaillées d'hiéroglyphes peints.

Les Grecs appliquaient également des couleurs vives en teintes plates sur leurs monuments. Les Romains continuèrent à peu près la pratique des Grecs, du moins à l'intérieur des constructions.

Au Ve siècle on commença, dans l'empire d'Orient, à revêtir l'intérieur des églises de fresques, de mosaïques, de dorures.

En occident, Charlemagne fit une obligation de couvrir de peinture les murs des églises. Cet usage dura jusqu'à la fin du Xe siècle.

Mais la décoration polychrome la plus importante du moyen âge est

sans contredit celle des monuments mauresques, obtenue à l'aide de poteries coloriées et remarquables par l'éclat, la durée et le brillant de leurs surfaces.

Le style gothique garda du style roman l'usage de colorier d'azur les voûtes des églises.

C'est surtout à l'époque de la Renaissance que la décoration en couleur se multiplia sur les murs des églises, par la peinture à fresque ; et tous les grands noms de cette brillante époque ont produit des chefs-d'œuvre dans ce genre de décoration.

Aux XVIIe, XVIIIe et XIXe siècles, la peinture décorative est restée en honneur pour les intérieurs. Qui n'a entendu parler des riches décorations peintes des palais de Versailles et d'une foule d'autres monuments modernes ?

Ainsi, l'ornementation polychrome a toujours été en usage et le sera toujours. Il convient donc d'avoir des données précises pour juger de l'emploi des couleurs dans telle ou telle décoration, pour nous permettre de procéder sûrement dans nos travaux d'agrément et d'utilité, ainsi que dans le choix que nous pourrions avoir à faire d'objets décorés en couleur.





CHAPITRE I

NATURE DE LA COULEUR—CLASSIFICATION ET MODIFICATIONS DES COULEURS

16. Nature de la couleur.—La sensation de la couleur provient de l'impression spéciale produite sur l'œil par les rayons lumineux que les corps réfléchissent.

Ainsi la couleur n'est pas une chose qui appartient à l'objet d'une manière intrinsèque. Les objets n'ont pas de coloris par eux-mêmes. Ce qui nous paraît une couleur à la surface d'un corps est la lumière réfléchie par ce corps. Expliquons cela.

La lumière blanche, c'est-à-dire la lumière du soleil, contient toutes les couleurs, comme le prouvent les phénomènes de l'arc-en-ciel et du spectre solaire[1]; et un corps paraît de telle ou telle couleur parce qu'il réfléchit les rayons lumineux de cette couleur et qu'il absorbe les autres. Ainsi un objet paraît rouge à cause de la propriété qu'il possède de renvoyer les rayons rouges et de retenir les autres rayons lumineux.

---

1 On appelle *spectre solaire* l'ensemble des rayons colorés que l'on obtient par la décomposition de la lumière ; décomposition qui est faite au moyen d'un prisme triangulaire en verre. On voit, en physique, que si un rayon de lumière solaire traverse le prisme, il est *dévié* de sa direction primitive et *coloré* à sa sortie du prisme. Si l'on reçoit ce rayon *réfracté* sur une surface blanche, dans une chambre noire, on obtient une succession de six couleurs principales, dans l'ordre suivant : *violet, bleu, vert, jaune, orangé, rouge.* Ce sont les couleurs de l'arc-en-ciel, car celles-ci sont produites également par la décomposition de la lumière passant à travers les gouttelettes d'eau.

A l'exemple de Newton, les physiciens continuent d'admettre l'*indigo* comme septième couleur du spectre solaire, mais on ne peut l'admettre au nombre des six couleurs principales quand il s'agit de couleurs artificielles, parce que ce n'est qu'une nuance du bleu.

Un corps parait blanc s'il réfléchit tous les rayons du spectre solaire, et noir s'il n'en réfléchit aucun.

On appelle *couleurs matérielles* ou *artificielles* celles qu'on obtient par des composés minéraux ou végétaux. Comme elles ne sont jamais bien pures, on ne peut, en les mélangeant, reconstituer le blanc. Mais si on les dispose dans l'ordre du spectre solaire suivant les secteurs d'un cercle (disque de Newton) et qu'on imprime à ce disque un rapide mouvement de rotation, l'œil ne perçoit alors qu'une couleur blanchâtre. C'est la synthèse ou la recomposition de la lumière blanche.

17. Classification des couleurs. On divise les couleurs matérielles en couleurs *simples* et en couleurs *composées*.

Couleurs simples ou primaires.—Les couleurs simples ne sont formées d'aucune autre et sont appelées *primaires* ; ce sont le *bleu*, le *rouge* et le *jaune*.

Quelques fleurs naturelles présentent les couleurs primaires dans tout leur éclat. La lobélie cardinale et le pavot (rouge), la fleur de chicorée sauvage (bleue), la fleur de renoncule, appelée bouton d'or (jaune), sont des types de ces trois couleurs.

Couleurs composées.—(a) *Couleurs secondaires ou binaires.*—Les couleurs primaires mélangées deux à deux en quantités égales donnent naissance à trois autres couleurs dites *secondaires* ou *binaires* : ce sont :

Le *violet*, composé de rouge et de bleu ;

L'*orangé*, composé de rouge et de jaune ;

Le *vert*, composé de bleu et de jaune.

Les couleurs primaires et les couleurs secondaires disposées dans l'ordre du spectre solaire forment la *gamme normale* des couleurs.

(b) *Couleurs tertiaires ou ternaires.*—Les couleurs secondaires combinées deux à deux produisent trois nouvelles nuances qu'on appelle *tertiaires ou ternaires* : ce sont :

Le *brun-rouge*, composé d'orangé et de violet ;

L'*olivâtre*, composé de violet et de vert ;

Le *citrin*, composé de vert et d'orangé.

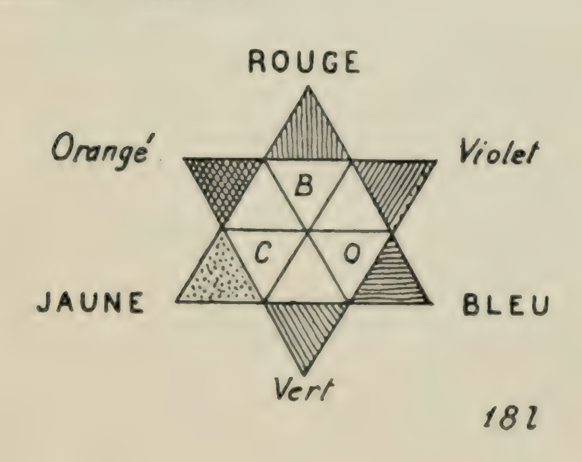
(c) *Couleurs intermédiaires ou teintes.*—On conçoit facilement une infinité de mélanges autres que ceux que nous venons d'indiquer, produisant des nuances de toutes sortes. Les couleurs intermédiaires obtenues par ces combinaisons sont applées *couleurs composites* ou simplement *teintes*.

On appelle *teinte plate* une étendue d'une seule couleur ; *teinte fondue*, une teinte qui change graduellement de nuance ou de ton, et *teinte dégradée*, une teinte qui diminue graduellement d'intensité jusqu'au blanc.

18. Couleurs complémentaires, etc. — On appelle couleurs complétaires deux couleurs qui renferment ensemble les trois primaires. Par exemple, le *rouge* a pour complément le *vert*, parce que celui-ci renferme le *bleu* et le *jaune* qui sont, avec le *rouge*, les trois couleurs primaires. Le *vert* a réciproquement le *rouge* pour complément. Il en est de même de l'*orangé* avec le *bleu*, du *violet* avec le *jaune*[1].

Les couleurs complémentaires jouent un grand rôle dans la décoration polychrome, à cause de l'effet qu'elles ont les unes sur les autres, comme nous le verrons bientôt (nos 22 et 23).

Couleurs saillantes et couleurs rentrantes ; couleurs chaudes ou lumineuses et couleurs froides ou sombres. D'après leur effet on divise les couleurs en *saillantes* et en *rentrantes*. Cette distinction provient de ce que certaines couleurs, comme le *jaune*, le *rouge* et leurs composés font paraître les objets plus rapprochés, et que d'autres, les variétés de *bleus*, les font paraître plus éloignés. Les premières sont appelées *couleurs saillantes*, et les autres, *couleurs rentrantes*. Les *verts*, les *violets* et quelques autres couleurs composées tiennent le milieu.



B = Brun-rouge, O = Olivâtre, C = Citrin.

Les couleurs saillantes sont aussi appelées *chaudes* ou *lumineuses*, parce qu'elles reflètent beaucoup de lumière, et les couleurs rentrantes, *sombres* ou *froides*, parce qu'elles n'en reflètent que peu ou pas du tout. Ainsi on dit qu'un *ton* est *chaud* quand le *jaune* et le *rouge* y dominent, et *froid*, quand le *bleu* l'emporte sur les deux autres.

Le blanc, le noir, le gris.—Le *blanc naturel* est la réunion de toutes les couleurs, ainsi que nous l'avons vu. Le *blanc matériel* est complètement

1 Les couleurs complémentaires se trouvent placées aux sommets opposés dans la *rose des couleurs* (fig. 18 1).

pur quand il n'a aucune nuance de couleur et qu'il réfléchit le plus de lumière possible.

Le *noir naturel* est l'absence de couleur. Le *noir matériel* est complètement pur quand, comme le blanc, il n'offre aucune nuance de couleur et ne réfléchit pas la lumière.

Le blanc et le noir ne sont pas des couleurs proprement dites, mais peuvent être considérés comme les termes extrêmes de la gamme complète des couleurs.

Le *gris pur* est un mélange de blanc et de noir. On appelle gris, en général, toutes les couleurs composées principalement de ce mélange, quand même il contiendrait un peu d'une autre couleur. Les gris sont fréquemment employés en décoration pour séparer des couleurs dont le contact serait trop dur. Ils vont bien surtout dans un concert de tons chauds et éclatants, car ils y produisent l'effet d'un apaisement.

19. Modifications apportées aux couleurs.—Les couleurs pures sont rarement employées en décoration, surtout quand il s'agit de grandes étendues, parce qu'elles ont quelque chose de peu délicat. On les modifie ordinairement par un mélange avec d'autres couleurs.

On appelle *couleurs franches*, les couleurs primaires et les couleurs secondaires pures ou simplement mélangées d'un peu de blanc. Les couleurs modifiées par le blanc permettent déjà d'obtenir plusieurs degrés d'intensité.

On appelle *couleurs rompues* des couleurs modifiées par une addition de gris, ou par un mélange qui produit un peu de gris, comme cela arrive quand on ajoute à une couleur une petite quantité de sa complémentaire. La couleur qui est en excédent domine naturellement et l'on a un *ton rompu*. S'il n'y avait pas de couleur dominante, on aurait une variété de gris; car, lorsqu'on mélange deux complémentaires en égale quantité, les trois couleurs primaires qui forment la lumière blanche se trouvant réunies, reconstituent cette lumière et détruisent la couleur. On dit alors qu'il y a *achromatisme* ou absence de couleur (no 16).

On appelle *tons* les gradations obtenues par le mélange d'une couleur avec du noir (tons rabattus) ou du blanc (tons clairs). La tonalité est l'ensemble des tons d'une décoration, d'un tableau. On dit une tonalité chaude,—vigoureuse,—froide.

On appelle *nuance* le changement produit dans une couleur par l'addition d'une petite quantité d'une autre couleur.

On nomme *gamme* une série de couleurs quelconques classées par gradation de ton ou de nuance.

On entend par *valeur* le degré d'intensité d'une couleur, d'un ton ; ou la quantité de clair ou de sombre qui se trouve dans un ton, comparativement à un autre.





CHAPITRE II

HARMONIE DES COULEURS

20. Définition.—L'harmonie des couleurs est la sensation agréable produite sur l'œil par le contact des couleurs entre elles. Les couleurs d'une décoration sont en harmonie quand l'effet de l'ensemble produit sur la vue l'équilibre et le repos.

21. Sortes d'harmonie.—Il y a trois sortes d'harmonie des couleurs : l'harmonie de proportion, l'harmonie d'analogie et l'harmonie de contraste.

L'*harmonie de proportion* est obtenue par un juste rapport de grandeur entre les différentes étendues coloriées. Elle règle particulièrement les ensembles.

L'*harmonie d'analogie* est obtenue par le contact de nuances ou de tons peu différents les uns des autres. C'est la variété dans l'unité.

L'*harmonie de contraste* s'obtient par le contact de couleurs d'une grande différence de ton, de nuance ou d'intensité, ou par le contact de couleurs complètement différentes, comme deux couleurs primaires ou deux couleurs complémentaires.

LOIS DE L'HARMONIE DES COULEURS

22. Harmonie de proportion.—1° *L'étendue des couleurs doit être répartie en quantités subordonnées à une couleur principale, à un fond dominant.*—Les proportions relatives entre les différentes étendues coloriées seront d'autant plus nécessaires à observer que le ton sera plus pur et plus voisin du maximun d'éclat de la couleur.

"Examinons les productions si variées de l'industrie des étoffes et des papiers peints ; nous voyons d'abord un fond dominant ; puis, sans considérer aucunement le mérite du dessin, ni la perfection de l'exécution, nous pouvons remarquer qu'il existe des proportions relatives entre les couleurs qui ornent les fonds." ZIÉGLER.

Il en sera ainsi dans toute décoration. On devra premièrement choisir une couleur de fond, qui donnera la note dominante, et sur laquelle viendront se placer les ornements, en harmonie avec elle.

2° À *intensités égales, les couleurs primaires pures s'harmonisent et se neutralisent dans des proportions de surface déterminées.* Deux couleurs placées l'une à côté de l'autre forment une troisième couleur que l'œil aperçoit à distance et que l'on peut appeler une résultante.

Voici l'explication de ce phénomène : les faits prouvent qu'*une couleur colore de sa complémentaire les couleurs environnantes.* Par exemple, si on fixe attentivement un cercle d'un *rouge éclatant* placé sur une feuille de papier blanc, le cercle paraîtra entouré d'une auréole de *vert*, complémentaire du rouge. De même si deux couleurs sont placées à côté l'une de l'autre chacune fera paraître sa complémentaire dans la voisine. Ainsi si l'on place du *bleu* à côté du *rouge*, le bleu fera paraître de l'*orangé* dans le rouge, et le rouge, du *vert* dans le bleu ; et les deux couleurs juxtaposées engendreront de cette manière une troisième couleur qui est le jaune, la couleur contenue dans l'orangé et le vert. Le jaune est ici la *résultante*.

Cette loi a été appelée *contraste simultané des couleurs* par M. Chevreul, savant chimiste français à qui est due la théorie de l'harmonie des couleurs.

Or, c'est cette *résultante* des deux couleurs juxtaposées qui les neutralise et les harmonise, quand elles sont employées en proportion d'étendue convenable. Un Anglais, M. Field, a trouvé les proportions suivantes : 3 de jaune, 5 de rouge et 8 de bleu.

Il en est de même des couleurs secondaires et ternaires. Les secondaires s'harmonisent dans des proportions de 8 d'orangé, 13 de pourpre et 11 de vert, et ainsi de suite en additionnant les rapports des couleurs composantes.

La multitude infinie des nuances que l'on peut obtenir par le mélange des couleurs entre elles, la variété de leurs tons produits par l'addition du blanc ou du noir, les contrastes et les oppositions différentes qui peuvent

se présenter, sont autant de circonstances qui modifient cette règle et en rendent l'application difficile. C'est pourquoi, au lieu d'employer ces couleurs a intensités égales, il est ordinairement préférable de différencier leurs vigueurs. On peut aussi, quand elles sont éclatantes, les espacer discrètement par des tons gris, qui produisent presque toujours un bon effet, ou au moins les séparer par un filet de blanc ou de noir. Il faut éviter surtout de juxtaposer deux couleurs froides de même valeur ; et, à plus forte raison, de les séparer par du gris, car ce serait attrister davantage un coloris déjà trop peu attrayant.

3° *En général l'intensité d'une couleur doit être en proportion inverse de son étendue* ; ainsi une couleur vive et foncée couvrira une surface relativement petite, tandis qu'une couleur claire pourra couvrir une grande surface.

L'emploi en trop grande quantité de tons vigoureux et éclatants produit un effet criard. Ces couleurs sont celles qu'ont préférées les peuples dont le goût n'était pas cultivé ; mais à mesure que la civilisation s'est développée et que le goût s'est affiné, on a évité ces nuances éclatantes, et on les a remplacées par de plus délicates, ou au moins entremêlées de tons rompus et de tons clairs que l'on peut contempler avec satisfaction et sans fatigue pour l'œil.

23. Harmonie d'analogie ou d'assimilation.—1° *Des couleurs s'harmonisent généralement quand elles contiennent une même couleur en quantité suffisante.* "C'est l'harmonie de la variété dans l'unité que l'on retrouve partout dans la nature. En observant un horizon très étendu, on remarquera que les lointains paraissent bleutés ; ils participent à l'apparence bleue de l'atmosphère. À mesure que les plans se rapprochent du spectateur ils perdent cette teinte. La peinture proprement dite et la fresque sont soumises à cette loi ; la première parce qu'elle est la représentation des lois de la nature, et la deuxième parce qu'elle doit s'inspirer de ces lois. Ainsi on fera entrer dans les teintes des plans saillants les couleurs des plans reculés."

"L'assimilation est le moyen le plus facile d'obtenir l'harmonie. Elle s'applique surtout à la décoration monumentale et aux ensembles."

"La couleur assimilable doit : 1° servir de fond à l'ensemble de l'œuvre ; 2° entrer dans la composition des teintes principales ; 3° faire partie des gammes plus ou moins élevées de couleur que les motifs d'ornement peuvent recevoir."

"Cette règle observée présente un bel effet décoratif lorsque les motifs d'ornementation sont des nuances d'une même couleur. Sur un fond vert pâle, par exemple, on peut appliquer toute la gamme des tons verts ; et comme le jaune entre dans la composition du vert, un appoint d'or ou de jaune rehaussera l'effet général." *Cours élémentaire de dessin linéaire,—Livre du maître.*—F. I. C.

2° *Les couleurs s'harmonisent dans l'ordre du spectre solaire.*—De l'analyse spectrale de la lumière solaire on déduit une deuxième loi de l'assimilation. La décomposition de la lumière naturelle donne, comme on l'a vu (no 16), une succession de couleurs qui varient graduellement du violet intense au rouge saturé; car il se produit alors une assimilation parfaite des couleurs voisines les unes des autres. Aussi les couleurs disposées dans l'ordre du spectre solaire: violet, bleu, vert, jaune, orangé, rouge, sont dites en *série harmonique.*

"C'est l'ordre naturel suivant lequel un certain nombre de pièces coloriées de teintes plates, même à leur maximum d'éclat, peuvent produire un accord harmonieux, sans recours ni à la hiérarchie des proportions, ni à l'influence d'une couleur dominante, par le seul ordre dans lequel les couleurs sont disposées". ZIÉGLER.

De sorte qu'une décoration monumentale dont la partie inférieure recevrait les couleurs froides pour passer doucement aux tons chauds, qui seraient naturellement placés à la partie supérieure, offrirait une très riche et très puissante harmonie. Le moyen âge offre des exemples remarquables de ce genre.

24. Harmonie de juxtaposition ou de contraste.—1° *Les couleurs saillantes et les couleurs rentrantes convenablement juxtaposées, produisent ou augmentent l'effet du relief.*—Les couleurs saillantes, comme le rouge, le jaune et leurs composés, doivent occuper naturellement les parties en relief ou exprimant des reliefs ; tandis que les couleurs rentrantes, les variétés de bleus, se placent dans les plans reculés. Les verts, les violets et quelques autres couleurs composées conviennent aux plans intermédiaires. C'est ainsi que l'effet de relief sera produit ou augmenté.

Les artistes de Pompéi ont appliqué cette règle d'une manière remarquable dans leurs décorations architecturales. Ils ont su leur donner l'apparence d'un véritable relief par la simple juxtaposition des teintes plates.

La pratique des Maures était quelque peu différente ; les couleurs pri-

maires et l'or étaient placés de manière à rehausser l'effet général de leurs compositions. Dans la décoration des surfaces modelées, ils appliquaient souvent le rouge dans les profondeurs, où l'ombre pouvait en adoucir la force. C'était aussi de droit la place du bleu; l'or ou le jaune se plaçaient sur les surfaces exposées à la lumière. Cette disposition pleine d'harmonie donnait aux couleurs primaires toute leur valeur.

2° *Une couleur est exaltée par la juxtaposition de sa complémentaire.*— Nous avons vu (no 22, 2°) qu'une teinte colore de sa complémentaire les teintes environnantes. Si donc on place une couleur à côté de sa complémentaire, la première ajoutera à l'effet de la deuxième, comme la deuxième fera mieux valoir la première, et les deux couleurs s'exalteront l'une l'autre. Le violet atteindra son maximum d'éclat à côté du jaune, l'orangé à côté du bleu, et le vert en présence du rouge.

D'autre part nous avons vu aussi (no 19) que deux complémentaires s'annulent par le mélange en produisant l'*achromatisme*. Nous concluons donc que les couleurs complémentaires se combattent jusqu'à la mort quand on les combine, et qu'elles se soutiennent et se font ressortir l'une l'autre quand elles sont juxtaposées.

On a le maximum de contraste par la juxtaposition de deux couleurs complémentaires dont l'une est intense et l'autre claire; par exemple, du violet foncé à côté d'un jaune clair, un rouge intense à côté d'un vert léger.

Deux complémentaires juxtaposées gagnent beaucoup en étant séparées par un trait de blanc ou de noir ; sans ce trait les vibrations rapprochées des deux tons produiraient un effet un peu louche et indécis.

L'harmonie de contraste convient plus spécialement aux détails.

25. Harmonie d'analogie et harmonie de contraste comparées.— L'harmonie d'analogie exprime la douceur, la paix ; l'harmonie de contraste, la force, l'énergie. La première convient aux ensembles, aux surfaces de grandes dimensions ; et la deuxième aux parties moindres, aux ornements qu'on veut mettre en relief et faire valoir davantage.

On peut allier ces deux sortes d'harmonie par la juxtaposition de valeurs ou de tons très différents d'une même couleur. Il y a alors contraste par la différence d'intensité et assimilation par l'analogie de couleur.

En général, dans une même décoration, on doit employer autant que possible ces deux sortes d'harmonie, tout en tenant compte de l'harmonie

de proportion, afin de satisfaire au besoin de variété qui est une des conditions de la beauté. Un degré convenable de ressemblance et de variété concourant ensemble à l'unité, voilà, il ne faut pas l'oublier, les conditions indispensables de la parfaite harmonie, dans l'emploi des couleurs comme dans celui des formes ornementales.

Par exemple, pour la décoration d'un plafond ou d'un pan de mur intérieur, la plus grande partie de la surface pourrait être couverte de différents tons clairs de vert, tandis que des ornements au centre et aux quatre coins pourraient être dessinés en blanc crème sur un fond rouge foncé ou brun. La variété serait obtenue par le contraste du vert clair avec le rouge foncé, et l'unité par l'analogie des tons verts. Il y aurait aussi harmonie de proportion au moyen de la couleur dominante, le vert. Des filets d'or sur les moulures compléteraient la série des couleurs, et rehausseraient l'effet de l'ensemble.

La nature nous offre des exemples frappants d'harmonie des couleurs dans certains beaux couchers du soleil, où les tons bleutés se fondent doucement avec les tons violets, rouges et jaunes des nuages; dans les végétaux, où le feuillage vert forme une harmonie contrastante avec les fleurs rouges ou roses, ou une harmonie d'assimilation avec les fleurs jaunes ou violettes.

26. Contours. En peinture décorative, le contour a une importance capitale. Il consiste ordinairement en un trait de peu de largeur, qui doit être de couleur distincte et bien prononcée. Il s'emploie pour séparer les couleurs et limiter les ornements à teintes plates.

Les contours des couleurs juxtaposées doivent être redessinés en noir, en blanc ou en un ton plus foncé que la plus foncée des juxtaposées, ou plus clair que la plus claire. Il doit en être de même pour le contour des ornements; néanmoins les ornements peints sur un fond considérablement plus sombre ne demandent pas nécessairement à être cernés. On peut s'appuyer pour cela sur la pratique des artistes pompéiens, qui omettaient le contour dans ce cas. Les ornements en or sur fond colorié sont bordés préférablement d'un trait noir.

Le contour des ornements peut être quelquefois un trait fin du côté de la lumière, et un trait fort du côté de l'ombre.

On peut, en certains cas, rehausser un ton en renforçant le contour de la surface à modifier. Par exemple, si deux couleurs claires juxtaposées ne

paraissent pas assez différentes, un contour foncé leur donnera plus de contraste en les détachant l'une de l'autre.

Telles sont les principales règles de la décoration polychrome. Ceux qui voudraient approfondir davantage l'étude des couleurs au point de vue décoratif, pourraient consulter avantageusement les ouvrages suivants : L. Libonis, *Traité pratique de la couleur dans la nature et dans les arts*; Charles Blanc, *Grammaire des arts du dessin* et *Grammaire des arts décoratifs* ; Chevreul, *La loi du contraste simultané des couleurs* ; Clifford, *Value of Color*.





TROISIEME PARTIE

L'ORNEMENT AU FOYER DOMESTIQUE ET DANS L'INDUSTRIE

INTRODUCTION

28. Le foyer paternel est un endroit de repos. On doit donc le rendre attrayant, selon ses moyens, pour que la famille s'y attache davantage. "Si le soin que nous prenons de notre personne et de nos vêtements, dit Charles Blanc, est une marque de déférence pour les autres, c'est une obligation envers nous-mêmes d'orner nos demeures de façon à les rendre agréables, et à nous imposer le goût d'y rester."

Ainsi on fait erreur quand on pense que l'ornementation est du luxe. L'art, quand il est employé à propos, n'est qu'un moyen légitime de rendre la vie agréable.

Ce qui paraît le plus dans la décoration d'une maison, c'est l'élégance, le bon goût, la bonne exécution, et non la richesse des ornements. La simplicité n'exclut ni l'harmonie, ni la pureté des formes, ni l'achèvement des parties. Ce sont là des qualités propres à l'art, qui n'a pas besoin d'être somptueux pour briller.

Dire ce que doit être l'ornement au foyer, c'est dire en même temps comment le décorateur et l'artiste industriel doivent exécuter cette ornementation. Ainsi nous traiterons un même sujet en parlant de l'art au foyer domestique et de l'art dans l'industrie.

Remarquons aussi que cette étude doit intéresser également le riche et le pauvre ; car l'un et l'autre achètent et vendent, exécutent ou font exécuter.

La formation du goût du producteur et celle du goût du consommateur sont également indispensables. "L'artiste, surtout l'artiste industriel, est esclave de son temps. Quelque séduction qu'exerce sur son esprit une théorie rationnelle de l'art, il est obligé de compter tous les jours avec le public qui consomme ses produits ; plus l'acheteur comprendra les beautés de l'art, plus l'artiste pourra s'abandonner à l'étude du beau et céder au plaisir de le bien rendre". *Dessin à main libre*, par F. I. C.

Dans la décoration et l'ameublement des intérieurs, la mode varie trop pour qu'il soit possible d'en tenir compte ici. Nous devrons donc nous borner ordinairement aux principes généraux et immuables, sans nous arrêter aux goûts passagers.

Nous divisons cette partie de l'ouvrage en deux articles : 1° la décoration extérieure et intérieure du bâtiment; 2° l'ameublement, les ustensiles et les étoffes pour vêtements. Les deux parties précédentes auront ainsi leur complément en celle-ci. Dans les deux premières, nous avons étudié les principes généraux de l'art ornemental : forme, ornement et couleur. Dans celle-ci, nous nous occuperons de l'exécution, de la mise en œuvre. Nous verrons comment il faut appliquer les principes précédemment étudiés, et comment ils nous permettent d'élever le niveau d'une œuvre d'art, sans qu'il en coûte rien de plus.





CHAPITRE I

LA DÉCORATION EXTÉRIEURE ET INTÉRIEURE DE L'HABITATION

29. La décoration extérieure.—La meilleure décoration extérieure d'une maison consiste, sans contredit, dans la pierre naturelle taillée et sculptée ou dans la pierre artificielle (*terra-cotta*, carton-pierre, etc.), moulée et employée avec goût. L'ornementation en saillie est la plus rationnelle, la plus architecturale ; celle qui produit le meilleur effet quand, frappée par les rayons du soleil, les reliefs sont mis en valeur par les jeux de lumière et d'ombre.

Or, cette décoration concerne particulièrement l'architecte, puisqu'elle fait partie de la construction. C'est donc à lui qu'il appartient d'insister, autant que possible, sur ce genre de décor.

Le propriétaire a quelquefois recours, par économie, à des motifs moulés en grande quantité, et, par suite, d'un prix plus modique; mais ces substitutions sont ordinairement dangereuses au point de vue esthétique ; parce que ces reliefs ne sont pas toujours confectionnés pour l'usage qu'on en fait, et qu'ils exposent à des répétitions monotones.

On doit éviter, autant que possible, de peindre la pierre ; c'est une matière qui demande à garder sa couleur naturelle, même quand elle a vieilli. Certains propriétaires, à l'occasion d'une réparation, font gratter ou brosser la vieille pierre, pour lui restituer sa couleur primitive et la mettre en harmonie avec la nouvelle ; mais cette pratique n'est pas recommandable, surtout pour les édifices publics et tous les édifices ornés, parce qu'elle détériore les moulures et les ornements. Suivant certaines autorités dans la matière, il est préférable alors de donner à la partie neuve, surtout si elle est

peu considérable, la couleur de l'ancienne. Il vaut mieux, disent-ils, laisser à un monument son air vénérable d'antiquité, que de le revêtir d'une fausse apparence de jeunesse. Dans tous les cas, si l'on veut absolument faire usage de peinture à l'extérieur, sur la pierre ou la brique, le bon sens veut que la couleur employée soit celle d'une pierre ou d'une brique connue ; et l'on évitera d'y peindre des panneaux et des ornements en trompe-l'œil ; car la sincérité est surtout ici de mise.

En somme, la couleur joue un rôle secondaire dans la décoration extérieure de nos constructions de ville. Il en est autrement pour les constructions rurales, du moins pour celles qui sont faites en bois. Ici, la peinture est nécessaire et demande à être plus gaie. On doit préférer des nuances qui se détachent sur le vert du feuillage et le bleu du firmament, comme sont les blancs, les jaunes, les gris chauds, les bruns et les tons rompus de rouge. Il faut avoir soin d'employer les couleurs claires pour le corps de la maison, et les foncées pour les garnitures. Que le toit ne soit pas de même teinte que le reste de la construction, mais d'une couleur différente et plus foncée.

Le voisinage de l'habitation doit être pris en considération pour obtenir un effet harmonieux. S'il y a une série de constructions semblables, comme cela arrive pour des maisons de rapport, elles peuvent être peintes de même couleur, parce qu'elles forment en quelque sorte un ensemble. Mais si elles sont différentes, la variété dans la forme doit amener la variété dans les couleurs; car, dans ce cas, il ne faut pas chercher l'unité. Que l'on adopte alors des couleurs qui s'harmonisent avec celles des maisons voisines, surtout si elles sont rapprochées. Les cas sont si multiples qu'on ne peut donner de règles, mais on consultera avec avantage la deuxième partie de cet ouvrage : La couleur dans l'ornementation.

30. La décoration intérieure.—Règles générales.—C'est surtout par la décoration intérieure de l'habitation que l'on juge du bon goût d'une famille ; et cette décoration contribue plus qu'on ne le croit communément à la formation esthétique des enfants. Si ceux-ci vivent dans un milieu orné avec goût, l'amour du beau et du délicat leur deviendra comme naturel.

Qu'on ait donc le culte du beau et de l'harmonie ; qu'on aime les couleurs qui s'appellent et "qui provoquent dans l'âme des sentiments discrets et nobles; la lumière, sans doute, mais pas trop crue, et ménageant des jeux d'ombre ; les fleurs qui s'ouvrent sous la caresse des yeux, et qui, dans les

soirs mystiques, s'effeuillent, et nous apprennent la beauté des êtres qui savent mourir pour le seul plaisir d'en enchanter d'autres par le charme de leur parfum." ABBÉ PONSART.

Commençons par des données générales. La quantité de lumière joue un rôle important dans la décoration polychrome d'un intérieur. Ainsi une chambre sombre doit être traitée avec des couleurs chaudes et lumineuses (no 18) ; tandis qu'une pièce qui est trop éclairée demande une décoration plus foncée, plus froide, qui absorbera l'excédent de lumière.

Ordinairement, la hauteur d'une pièce se divise en trois bandes horizontales : le *soubassement*, qui sert comme de base, la *frise*, qui unit le mur au plafond, et, entre les deux, le reste de la *surface murale*. Une division verticale s'impose quelquefois quand la chambre est de grandes dimensions. Voyons comment on peut traiter chacune de ces parties.

31. Le *soubassement* doit être de nuance un peu plus sombre que le haut du mur, avec des ornements de couleur assez différente. À défaut de vrais panneaux, on peut faire une imitation de boiserie et en orner les panneaux simulés par des motifs floraux ou autres. Quand le soubassement se trouve en grande partie caché par les meubles, il est naturel qu'il reçoive une ornementation plus simple, sauf l'espace qui reste visible, sous la fenêtre, quand il ne s'y trouve pas de radiateur.

La hauteur de la boiserie est d'ordinaire celle des dossiers de chaises.

La *frise* est l'espace le plus propre aux couleurs brillantes. Le décorateur devra y déployer tout l'éclat possible, surtout si le ton de l'ensemble est déjà gai. Les arabesques, les rinceaux et les guirlandes sont les ornements qui se prêtent le mieux à cette partie de la muraille. L'antiquité et la Renaissance nous en offrent de nombreux exemples. S'il est possible, on ne se contentera pas de deux couleurs, l'une pour l'ornement et l'autre pour le fond, mais on aura recours à la richesse de plusieurs nuances. Quant à la hauteur de la frise, elle doit être proportionnée à celle de la chambre ; toutefois il importe qu'elle ne soit pas interrompue par de hauts meubles ou des tableaux. Si la pièce a peu de hauteur, il vaut mieux supprimer la frise complètement.

Immédiatement au-dessus de la frise se trouve la *voussure*, faite en bois, en plâtre, ou simplement imitée à la peinture. Cette partie est trop souvent négligée, quelquefois même supprimée, tandis qu'elle mérite la plus

grande attention. "Rien n'est plus désagréable que l'impression produite par la rencontre de la muraille et du plafond, sans le secours de ce membre intermédiaire. Les moulures de cette partie ne devraient pas non plus rester sans ornements. L'art grec, qui savait faire un emploi si judicieux de l'ornement colorié, n'oublia pas cette particularité. Des palmettes unies à des oves et à des perles sont devenues ici des motifs stéréotypés." BODLE.

32. Mais l'*espace mural* entre le soubassement et la frise doit toujours rester la partie principale. C'est ici la place d'une bonne tapisserie (étoffe, papier peint, etc.). Quand les tableaux et les gravures cachent la plus grande partie de cette surface, celle-ci demande moins de décoration ; mais si, au contraire, ces ornements sont en petit nombre, la paroi doit être décorée plus richement.

Lorsque la pièce est grande, une division en sens vertical produira un bon effet. Un mur remplit deux fonctions : il ferme l'espace et soutient le plafond. Or, la décoration doit montrer ces deux fonctions. Mais on ne peut peindre des colonnes ou des pilastres sur la surface murale, car la représentation de ces éléments architectoniques, étant calculée pour un point de vue déterminé, n'aurait aucune signification pour un spectateur qui se placerait à un autre point de vue. Il faut donc arriver au but par un autre moyen. Ce sera la séparation en compartiments ou panneaux. Les bandes verticales feront fonction de piliers, et les panneaux formeront des champs propres à recevoir les tableaux et les gravures. Pour l'harmonie de l'ensemble, il faut faire concorder les panneaux avec les meubles les plus importants. Par exemple, si le canapé doit occuper le milieu d'un mur, on fera en sorte qu'un panneau soit de même au milieu, et les bandes verticales de chaque côté. Quant aux boiseries : portes, chambranles, plinthes, etc., elles ne doivent jamais être peintes de même couleur que le mur ; il faut au contraire qu'elles se détachent sur celui-ci.

Enfin vient le *plafond*, qui devra être peint de couleur plus claire que tout le reste. Lui aussi peut être divisé en compartiments qui correspondent à ceux du mur. Les ornements devront pouvoir être vus de tous les points de la chambre. Les plus riches seront placés au centre et dans les coins.

Pour ce qui concerne le choix des couleurs, nous en dirons quelque chose en parlant de la décoration des différentes pièces; car, il faut nous hâter de le dire, toutes les chambres ne doivent pas être décorées de la même manière :

autre sera la décoration du salon, autre celle de la salle à manger; et il ne faudrait pas décorer le vestibule comme la chambre à coucher. Voyons donc maintenant comment il convient de traiter chaque pièce en particulier, suivant sa destination propre.

33. Règles particulières.—1° *Le vestibule* (*hall*).—Une grande simplicité est ce qui sied le mieux à un vestibule ou à une antichambre. La décoration murale en doit être de couleur un peu foncée, sans être trop sombre, pour ne pas augmenter inconsidérément la transition de la lumière extérieure à l'ombre intérieure, mais assez pour faire paraître les pièces de réception plus gaies. Une nuance de vert ou de brun, par exemple, conviennent bien. Le plafond doit avoir une couleur qui s'harmonise avec celle des murs, mais un peu plus pâle. On pourra ménager des clairs assez prononcés dans la frise.

2° *La salle à manger.*—Une salle à manger doit être gaie et hospitalière. Tout donc doit s'en ressentir. La meilleure salle à manger est celle où l'œil d'un convive ne peut s'arrêter un seul instant sur un point choquant ou désagréable, de même qu'aussi rien n'y doit être assez éclatant pour détourner les regards et les distraire du point principal, qui est la table.

La disposition décorative qu'on rencontre le plus souvent aujourd'hui dans les salles à manger, consiste en un soubassement ou un lambris assez élevé qui fait le tour de la salle, et qui laisse au-dessus, jusqu'à la corniche, une partie du mur destinée à recevoir une tenture : papier, cuir ou étoffe. La cimaise, ou couronnement de ce lambris, porte les porcelaines, les bibelots, etc. Le plafond ne doit pas rester blanc, mais recevoir une teinte légère. Il peut aussi être décoré.

3° Le *salon.*—Dans un intérieur riche, le salon doit être de style. Il y a des salons dits Louis XIV, Louis XV, Louis XVI,etc. (voir partie historique). Le choix est vaste, sinon facile ; car tous les grands styles conviennent à merveille à cette pièce ; mais ils ne sont pas accessibles à toutes les bourses. Dans un intérieur modeste, ce qui est le cas le plus ordinaire, le meilleur parti à prendre consiste à se créer un milieu agréable, où la convenance et le bon goût seront les premières sources de beauté. Que l'on fasse choix d'une décoration et d'un mobilier appropriés et artistiques, selon ses moyens, et personne ne peut demander plus.

Le soubassement sera peint de couleurs qui s'harmonisent avec celles

des boiseries et des meubles. L'espace mural, au-dessus du soubassement, sera divisé en panneaux au moyen de moulures, avec des ornements aux coins si on le peut. Les bandes autour des panneaux seront teintées en accord avec les boiseries et les tentures, tandis que les moulures seront peintes de couleur plus foncée. Celles-ci peuvent être dorées, quand elles sont étroites. L'intérieur des panneaux sera recouvert d'une étoffe, ou d'une tapisserie quelconque, qui s'harmonise par analogie (no 23) avec le ton des rideaux et des portières. Si l'on aime mieux n'employer que la peinture, le champ des panneaux peut alors recevoir une couleur assez gaie et être orné de motifs bien choisis.

La frise sera aussi brillante que possible. Le plafond sera décoré avec soin. On conseille les tons crème pour les panneaux, et d'autres tons clairs pour les bandes. Des bordures et des ornements conventionnels complèteront la décoration.

Quelles que soient les couleurs choisies, pour la décoration du salon, elles doivent être gaies et intéressantes, surtout celles des panneaux muraux, de la frise et du plafond. On doit faire en sorte aussi que les tons soient de plus en plus clairs à mesure qu'ils recouvrent des parties plus élevées[1].

Enfin, tout riche que soit un décor, il faut bien se garder de le surcharger. On doit, au moyen de parties nues, opposer des repos aux parties les plus ornées, pour les mettre en valeur.

4° *La bibliothèque.*—S'il y a une bibliothèque, sa décoration demande à être assez sévère et unie, pour que l'attention ne soit pas détournée du sujet de la lecture ; mais elle ne doit pas être trop sombre non plus, afin de ne pas détruire la lumière qui y est nécessaire. On tiendra donc un juste milieu entre un décor trop voyant et des couleurs trop foncées. Si la pièce n'est pas haute, la frise peut être supprimée, surtout si elle est entrecoupée par les armoires. Quant au soubassement, il est ordinairement inutile, parce que les meubles le cachent. S'il était en relief, il pourrait même nuire, en empêchant d'appuyer les armoires sur les murs.

5° *La chambre à coucher.*—Celle-ci doit avoir une décoration délicate et riante. Le papier peint, de couleur gaie, se prête ici à un décor approprié

1 Pour plus de détails sur le choix des couleurs, comme sur toute la décoration intérieure, voir l'excellent petit livre de M. O. Davis, *Interior Decoration of Dwelling Houses*, de la collection Windsor et Newton. On y trouvera entre autres, pour les différentes pièces, des séries de couleurs tout à fait en accord avec les règles que nous avons exposées dans cet ouvrage.

et économique. Si l'on préfère la peinture, qui est plus durable et plus hygiénique, on la fera dans les mêmes tons.

34. Accessoires à la décoration de l'appartement.—À la décoration intérieure appartiennent aussi les vitraux peints, le carrelage, la parqueterie, la mosaïque et le papier peint.

Le but du *verre peint* est de tamiser la lumière sans l'intercepter. Le verre doit donc rester transparent. Les teintes plates sont celles qui donnent le meilleur effet décoratif dans les verrières. On sait que les morceaux de verre sont tenus par des lamelles de plomb ; or ces lamelles forment dans le vitrail des lignes opaques qui doivent concourir à l'effet ornemental; il faut donc apporter le plus grand soin au dessin de ces lignes.

Le bois de *parqueterie* doit être de couleur unie autant que possible, afin que les taches ne nuisent pas au dessin. Les seules formes décoratives qui puissent être économiquement employées dans la parqueterie et le carrelage sont des figures géométriques, car les autres formes sont trop laborieuses. La figure 19 m donne quelques-uns des dessins qu'on peut obtenir simplement par la combinaison de carrés dont une moitié a été coloriée. La *mosaïque* permet, il est vrai, d'exécuter toutes sortes de dessins, mais elle est coûteuse. Encore ne convient-il pas d'y multiplier les figures et les couleurs, quand il s'agit d'un pavement.

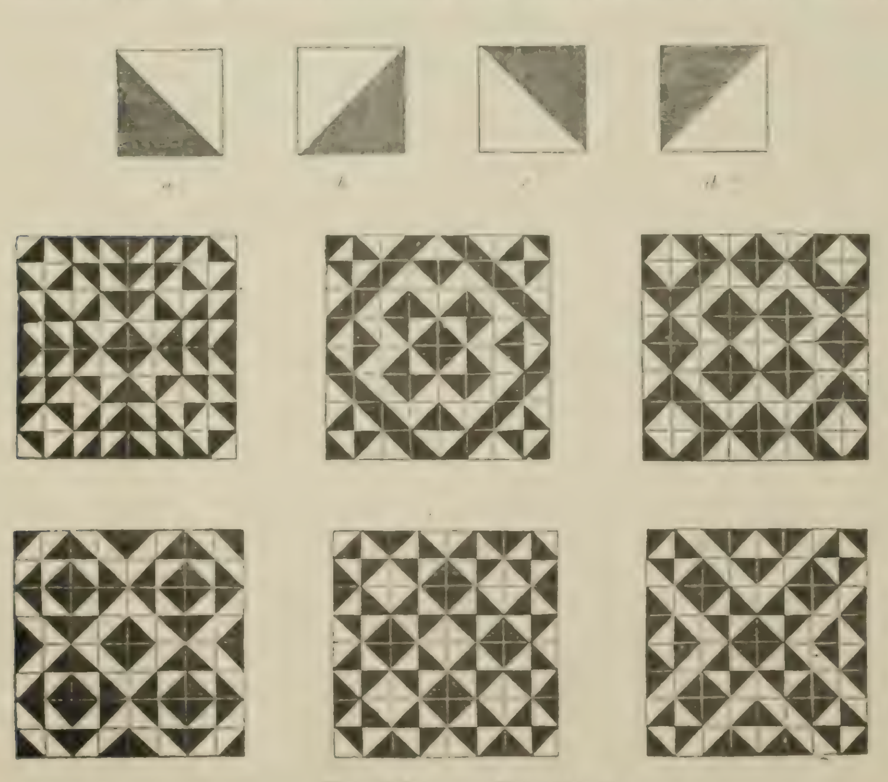


Fig. 19 m.—Carrelage.

Dans l'usage des *papiers peints*, il faut se rappeler qu'ils doivent servir de fond aux objets qui sont dans la pièce, et en particulier aux meubles et aux images. Comme tels, leur couleur doit s'harmoniser avec celle des

meubles, soit par une analogie mesurée, soit par un contraste discret (nos 23 et 24). En outre, le papier peint joue le rôle le plus important sur l'apparence d'une salle. Il peut enrichir ou simplifier son aspect général, suivant la richesse ou la simplicité du dessin et des couleurs ; paraître tempérer la chaleur de l'été ou adoucir le froid de l'hiver, suivant qu'il est de couleur froide ou chaude ; agrandir une salle ou la retrécir suivant qu'il est de teintes gaies ou sombres ; enfin la faire paraître plus haute ou plus basse, suivant que les lignes dominantes sont verticales ou horizontales.

De plus, son ornementation, qui est ordinairement empruntée à la flore, doit être stylisée en teintes plates : 1° parce qu'on ne doit pas chercher l'illusion de fleurs naturelles sur un mur ; 2° parce que l'idée de relief est déplacée sur une surface qui doit rester plane. Ainsi les ornements conventionnels *en plan*, comportant des couleurs bien choisies et rehaussées ça et là d'un peu d'or, sont ce qu'il y a de plus désirable.

Il faut savoir aussi que les papiers peints à grands dessins, outre qu'ils sont rarement beaux, font paraître une pièce plus petite ; tandis que les papiers unis ou à dessins petits, la font paraître plus grande.

Un ton général doit dominer dans le papier peint, comme dans toute décoration (no 22), sans que cela empêche d'en faire ressortir les ornements par des complémentaires, pourvu que l'effet ne soit pas trop dur. Mais il n'est jamais nécessaire de recourir à un grand nombre de couleurs. C'est le choix judicieux des nuances et du dessin qui produira le meilleur effet.

35. Note sur la décoration religieuse.—La plupart des choses que nous venons de dire sur la décoration intérieure du foyer, pourrait se répéter sur celle des églises et des chapelles ; seulement les sujets profanes seraient remplacés par des emblèmes et des tableaux religieux. En outre, comme dans ces édifices, c'est l'architecture qui joue le rôle principal, la décoration dépendra d'elle absolument. Elle sera donc faite dans le style adopté pour l'architecture, et cela jusque dans les plus petits détails. Ainsi, celui qui entreprend de décorer une église doit connaître à fond l'histoire de l'art ornemental. Il est important aussi, pour une décoration d'une si grande étendue, de connaître parfaitement les lois de l'harmonie des couleurs (no 21). Contentons-nous de rappeler que l'harmonie d'analogie convient aux grandes surfaces, et l'harmonie de contraste aux ornements et aux détails.

35 *bis*. Un mot sur le foyer modeste.—À la maison de campagne et chez l'ouvrier aisé, les pièces sont en plus petit nombre et décorées plus éco-

nomiquement. Le papier peint ordinaire, à raison de son prix modique, et les couleurs à la détrempe renouvelées de temps en temps, sont les moyens de décoration les plus employés. Là encore, surtout dans la chambre de réception, le propriétaire ou l'occupant peut montrer du bon goût, par un choix judicieux de la tapisserie, des couleurs et des meubles, et par une bonne disposition des différents articles. Photographies, gravures ou reproductions en couleurs de peintures, pourront servir d'ornements sur les murs ; mais qu'on s'abstienne de ces chromos communs où les couleurs forcées et criardes abondent plus que les tons naturels. Peu et bien vaudra mieux que beaucoup et de mauvais goût.

Quelqu'un qui a une certaine connaissance du dessin et tant soit peu d'habileté, pourra confectionner lui-même plusieurs ornements peu coûteux; par exemple des piédestaux en bois, peints et imités en marbre ; des vases coulés en plâtre, puis bronzés ; des objets en terre cuite décorés à la peinture, etc.

"Tout le monde n'a pas les ressources nécessaires pour acheter des objets d'art en matière coûteuse, et les imitations commerciales sont, en général, des merveilles de mauvais goût. Je sais que cette idée est contraire aux théories de ceux qui prétendent qu'il faut garder à chaque matière son apparence réelle. Mais je crois qu'ils ont tort de les émettre sans restriction. Car, employer un procédé nous donnant un résultat qui ne choque pas notre sentiment du beau et nous procure l'impression exacte de la matière imitée, en dissimulant une matière vulgaire, c'est plutôt faire preuve de goût. Ce que l'on prend pour du bronze dans les expositions, n'est souvent que du plâtre patiné. En est-ce moins beau ?" M. DUMONTIER.





CHAPITRE II

L'AMEUBLEMENT, LES USTENSILES, LES ÉTOFFES À VÊTEMENTS, ETC.

36. Tout produit de l'art industriel doit éveiller en nous deux idées : celle d'utilité et celle de beauté. L'objet répond-il aux besoins pour lesquels il a été confectionné ? A-t-il une belle forme, est-il bien orné ? Telles sont les questions que doivent se poser le producteur et l'acheteur devant toute création de l'art. Cette règle générale étant posée, nous n'aurons pas à la rappeler pour chaque produit, et nous envisagerons surtout les qualités propres à chaque sorte d'objets.

37. Les meubles en général.—Un meuble ne doit jamais être considéré comme un simple ornement; et l'ornementation ne doit pas être non plus une de ses qualités principales (no 1). Ainsi la sculpture ne sera pas si en relief que les robes des dames puissent s'y accrocher. Que l'on fasse dépendre la valeur d'un meuble de la qualité de son bois, de sa confection ; cela vaudra mieux que de la mettre dans une surcharge d'ornementation. Il sera plus facile à épousseter, à conserver, et répondra mieux à son usage. Les meubles du style anglais "Mission" (page 212) sont des modèles sous ce rapport.

Les lignes courbes, dans un meuble, doivent se trouver en nombre très restreint, surtout dans les armoires, les buffets et les commodes. C'est la ligne droite qui doit dominer, car les tiroirs et les portes seront naturellement quadrangulaires.

Les supports peuvent prendre quelquefois la forme d'une courbe, d'une console ; mais le vrai support ne demande-t-il pas à être vertical ?

Toutes les parties du meuble ne doivent pas être également ornées, pas même dans les plus riches. Les frises, les pilastres, les chapiteaux, les panneaux, sont les parties qui se prêtent le mieux à l'ornementation.

Enfin la plus grande faute que l'on puisse commettre dans la structure d'un meuble, c'est que des colonnes ou des consoles, vrais supports de leur nature, soient faites de manière à se mouvoir avec une porte ou un panneau, abandonnant ainsi la partie qu'elles sont censées supporter. Le bon sens ne veut-il pas qu'un support reste en place pour remplir sa fonction ?

38. Les meubles de chaque pièce.—Le *vestibule* ne demande pas un nombreux mobilier. Du reste, il n'est pas assez grand d'ordinaire pour cela. Des sièges, un portemanteau et un porte-parapluies, et parfois une glace, y sont cependant nécessaires. Au centre du plafond pendra une lanterne de modèle simple, car la simplicité sied bien à tout ce qui se trouve dans cette pièce.

L'ameublement de *la salle à manger* comprend buffet, table et chaises. Ces meubles doivent être sans recherche, mais d'exécution aussi parfaite que possible. Une suspension d'un beau style, au-dessus de la table, complètera la série des articles que l'on doit trouver dans cette pièce. On pourra ajouter naturellement à cela des peintures ou des gravures sur le mur, ou des porcelaines sur la cymaise de la boiserie.

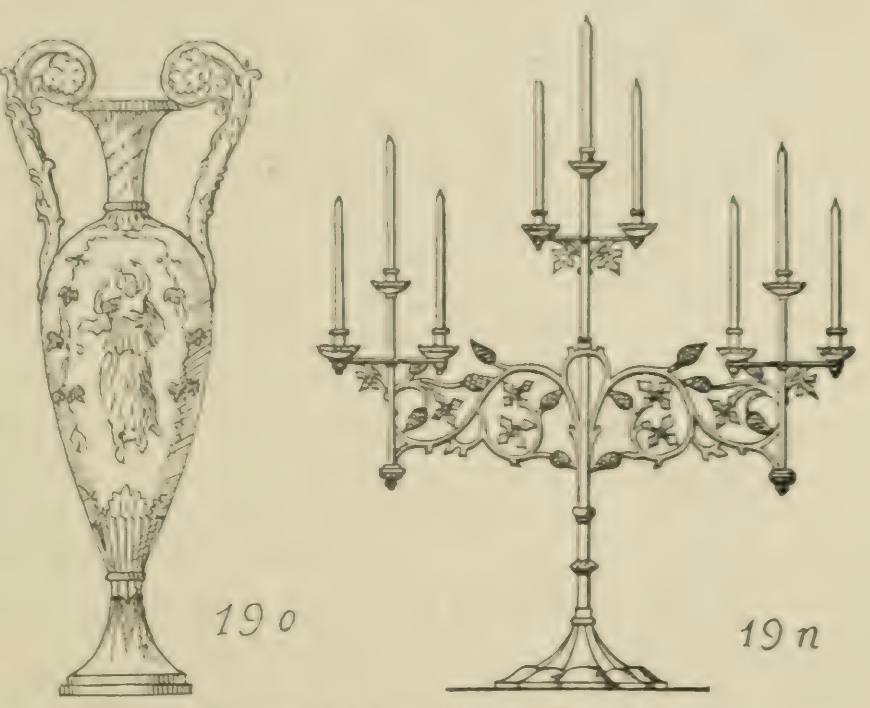
Les meubles du *salon* doivent différer suivant la profession du propriétaire. Le salon d'un ministre ou d'un haut dignitaire ne sera pas le même que le *living-room* du simple bourgeois. Le premier aura des meubles plus somptueux, plus uniformes, et disposés avec ordre, symétrie et dignité. Mais chez le second, où le salon est destiné à recevoir les parents et les amis, et où l'on prend un repos bien mérité après les devoirs accomplis de la journée, il faut un mobilier plus accueillant et plus hospitalier. Ici un peu de variété, un peu de fantaisie même sont permises.

"Ces différences ne contribuent pas peu à donner à la conversation un tour facile, imprévu et piquant ; car, si l'on veut le remarquer, rien n'est moins pittoresque qu'une réunion de personnes assises toutes sur des sièges de forme et de hauteur pareilles. Il semble alors que la conversation prenne quelque chose de l'uniformité des postures qui résultent de la similitude des sièges. Nous ne savons si la décence y gagne ; mais certainement l'esprit y perd de sa liberté." VIOLLET-LE-DUC.

Les meubles du salon sont ordinairement, comme on le sait, un piano, un canapé, une table, des fauteuils, des chaises, un tabouret, quelquefois une causeuse, etc. Il est important que tous ces meubles soient de bon goût et autant que possible de style pur. Sur le milieu de la tablette de la cheminée, on peut placer une pendule, un sujet en bronze, un vase de Sèvres ou une œuvre artistique quelconque ; et de chaque côté, une lampe ou un chandelier. La place naturelle d'une glace se trouve au-dessus de cette tablette. Les gravures et les peintures se suspendent symétriquement, de chaque côté, dans les panneaux. Devant les fenêtres, des piédestaux portent des plantes exotiques. Un tapis persan ou autre, en harmonie avec les portières et les rideaux, recouvre le plancher. Enfin un lustre pend au milieu du plafond.

Il existe plus de liberté encore pour les meubles de la *bibliothèque*, et surtout pour ceux de la *chambre à coucher*, qui a un caractère plus intime. Le bon goût devra guider dans ce choix. Le meilleur mobilier ici sera celui qui joint le plus les bonnes formes à la simplicité et à la commodité.

39. Les ouvrages en métal.—Dans ces ouvrages, on oublie trop souvent de préférer les formes logiques, commodes, à celles qui frappent par leur richesse d'ornementation, sans même examiner si tous ces ornements siéent bien à l'objet que l'on achète ou fabrique. Par exemple, se demandera-t-on si un candélabre a un pied suffisamment gros pour le tenir stable ? une tige assez unie pour permettre de le manier facilement ? des branches et d'autres parties caractéristiques bien dessinées ? Un modèle qui possède ces qualités est donné à la



Ouvrages en porcelaine et en métal.

figure 19 n. Examinera-t-on, de même, si un poêle, une grille de foyer, etc., ont les qualités qui leur sont propres ?

Il ne faut pas oublier que dans tous ces objets, un ornement perd de sa valeur toutes les fois qu'il surcharge une œuvre, et qu'il doit toujours y avoir des parties unies pour faire valoir celles qui sont décorées. Ce sont là des principes trop souvent méconnus par certains dessinateurs, qui semblent prendre l'excessif pour l'excellent.

Dans un travail en métal, le fini de la surface demande ordinairement la plus grande considération ; car la beauté d'une œuvre dépend beaucoup de la manière dont le fini est réalisé. Evidemment le métal ne rend tout son éclat que lorsqu'il est bruni (poli); mais quand le brunissage est fait sur une trop grande partie de la surface, il fatigue la vue et perd de son effet. Il faut réserver suffisamment de parties mates pour le faire valoir. On reproche aussi au brillant du bruni de rendre la forme ornementale moins distincte, et beaucoup de sculpteurs, pour cette raison, ne veulent employer que le bronze pour leurs œuvres. Il faut donc choisir avec discernement les parties à brunir, et ne pas trop les multiplier. Il nous semble que ces parties devraient être seulement les lignes dominantes et les points les plus en relief[1].

Vers la fin du siècle dernier, on a introduit l'oxydation du cuivre et de l'argent. Ce nouveau moyen de finir la surface des métaux donne aux œuvres un air d'antiquité qui sied bien à celles qui sont de style ancien.

40. Les tapis.—Comme les papiers peints, les tapis sont destinés à être étendus en plan, et comme tels demandent une ornementation qui ne simule pas de relief. Ainsi, toutes les représentations de fruits, de feuilles et de fleurs, avec leurs modelés, et toutes les formes ornementales imitatives, devraient être éliminées, pour ne laisser place qu'aux ornements conventionnels en teintes plates. Sans doute nous voyons souvent le contraire; les produits à couleurs voyantes et à représentations pittoresques sont encore les plus recherchés ; et il en sera ainsi tant que, sur ce point, le goût des masses n'aura pas été formé. Mais il n'est pas moins indubitable que l'ornementation idéalisée sera toujours d'un ordre plus élevé (no 2, 3°) et conviendra mieux aux décorations en plan.

1 La même règle s'applique à la dorure sur bois.

Ce que nous avons dit des couleurs dans les papiers peints (no 34) peut s'appliquer aux tapis, et nous ne reviendrons pas sur le sujet.

Les tapis d'Orient, si justement célèbres, suivent les règles que nous venons d'exposer. Les tapis de Turquie sont généralement ornés d'un centre formé de motifs conventionnels, et d'une bordure faite de fleurs également idéalisées. Les couleurs ne s'y trouvent pas pures. Celles qui dominent sont des nuances de rouge, de bleu, de vert et d'orangé. Un contour de couleur foncée limite presque toujours ces différentes teintes.

Les tapis des Indes admettent une plus grande variété de couleurs. Ceux de Perse sont peut-être les plus esthétiques, tant pour le dessin que pour le coloris. Les tons employés s'harmonisent tellement bien les uns avec les autres que l'effet obtenu est d'une richesse admirable.

41. Rideaux, portières, etc.—L'ornementation de ces tentures est soumise aux mêmes règles que celles des papiers peints et des tapis. En ce qui concerne les rideaux de soie, il faut remarquer que le plus bel effet obtenu provient du tissage. Les plis de la soie et le luisant qu'ils occasionnent à sa surface sont en eux-mêmes des ornements; de sorte qu'il convient de laisser le tissu uni, ou de ne le semer que de petites fleurs. De même pour les rideaux de satin, de velours, etc.; l'important est de garder tout le lustre du tissu.

Les tapis de table en damas, les nappes et tous les linges damassés tirent également leur principale beauté des moyens de tissage. Pour les tapis de table, un motif conventionnel au centre, une bordure simple, géométrique ou florale, faisant le tour, et un réseau pour remplir l'espace qui reste, forment la meilleure disposition ornementale. On sait que dans ces ouvrages les fleurs et tous les ornements sont tissés ; et quand le tissu est d'une seule couleur, comme dans les linges damassés, il est plus important que toutes les parties soient ornées.

Quant aux mousselines, leur texture est trop légère pour recevoir une ornementation aussi délicate que les damas. Il leur faut des figures d'une assez grande dimension et à teintes plates, pour que le dessin soit distinct[1].

Enfin, remarquons que les rideaux et les portières, contrairement aux tapis, n'admettent qu'une ornementation qui puisse être placée dans le sens vertical.

42. Porcelaine et verrerie.—Il est à remarquer que l'art de la céra-

1 Pour les rideaux de point, voir no 45, *dentelle*.

mique a toujours suivi les autres arts dans leurs progrès ou leur décadence ; c'est pourquoi les vases employés chez une nation, à une époque déterminée, nous font connaître ordinairement le degré de civilisation à laquelle cette nation ou cette époque est parvenue. De même le choix que l'on fait de ces objets reflète avec fidélité le goût d'une famille, d'un producteur, d'un acheteur. De plus, comme les vases sont constamment sous nos regards et sous ceux des visiteurs, leurs moindres défauts sont vite découverts. Il faut donc qu'ils montrent une grande pureté de forme et une décoration sans reproche. S'il s'agit de vases usuels, leur forme, tout en étant soignée, doit être subordonnée à leur commodité, et leur décor ne devra nuire en rien à leur caractère. Si, au contraire, ces vases n'ont d'autre but que d'embellir, on y recherchera plus particulièrement la bonne qualité de la matière, l'élégance de la forme et la beauté de l'ornementation.

On sait que les porcelaines les plus renommées sont celles de Sèvres, dont la figure 19 o donne un exemple. Pour les produire, le goût des meilleurs artistes s'unit à la science des plus grands chimistes. Les formes sont élégantes et pures ; et la décoration, qu'elle soit peinte ou en relief, est excellente. Ce sont des œuvres que les manufacturiers doivent prendre pour modèles. Ils observeront que la surface de ces vases n'est pas trop chargée de peinture ou de métal. La porcelaine, si belle par elle-même, ne demande pas beaucoup d'ornements.

Les Grecs, qui ont excellé dans l'art de la céramique, décoraient leurs vases de figures en teintes plates, et de bordures dont la fonction était de séparer les diverses surfaces.

La céramique orientale est décorée à peu près de la même manière ; et si quelquefois on voit la surface davantage couverte, c'est par des réseaux qui laissent voir suffisamment la porcelaine. Les parties courbes sont en outre ornées de formes qui s'infléchissent comme naturellement avec la surface. Cela vaut mieux que des scènes ou des paysages, qui demandent à être représentés sur des surfaces planes, et qui, du reste, sont déplacés sur des vases. La céramique a un genre particulier de décoration. Un ornement qui va bien sur un tapis ou un papier peint ne sied pas toujours pour cela à la décoration d'un vase ; car il faut que l'ornement soit adapté à la forme de l'objet décoré. Ce sont les ornements conventionnels qui se prêtent le mieux à cette adaptation. Donc, ici encore, ils constituent le meilleur mode de décoration.

Le *verre* est un autre produit admirable offert à l'industrie de l'homme. Pour l'usage domestique, il possède les plus grandes qualités : une transparence parfaite, une résistance exceptionnelle à l'action de presque tous les acides, et un éclat qui le rend très agréable à la vue. Or, toutes ces qualités doivent encore ressortir dans les objets fabriqués avec cette matière. Ainsi, il ne convient pas de dépolir le verre sur une trop grande surface, sous prétexte de l'orner, ni de le rendre opaque, pour imiter d'autres substances.

Le verre taillé n'est pas sans beauté ; mais la taille ne devrait se pratiquer, ce nous semble, que sur les parties du vase où la transparence est secondaire et où cette taille peut même aider, par ses facettes, à la manipulation du récipient ; tels sont le pied, la tige, le col, l'anse. La dorure, sur les objets en verre, devrait être faite avec encore plus de discrétion, puisqu'elle rend la partie dorée complètement opaque.

Une autre remarque concernant les ustensiles ou les ornements confectionnés en la matière qui nous occupe, se rapporte aux parties les plus ténues de l'objet. Par exemple, on fait quelquefois la tige des verres à boire tellement déliée qu'elle est insuffisante. C'est là une erreur aussi grande que de faire cette tige trop grosse. De même, dans les lustres et les candélabres, le verre ne devrait pas être employé pour de longues tiges, ni pour des parties qui ont beaucoup à supporter, parce que dans ces cas il n'offre pas assez de résistance. Son emploi sous forme de pendants prismatiques, pour orner ces objets, est plus logique ; car alors sa transparence et son éclat, ajoutés à la réflexion et à la décomposition de la lumière, contribuent beaucoup à la beauté de l'œuvre.

43. Les bijoux.—Dans ces produits, on s'attend à trouver l'art le plus parfait, puisqu'il est appliqué aux matières les plus précieuses, et qu'ici plus qu'ailleurs, le dessinateur et l'exécuteur sont censés être tous les deux artistes. La composition et l'exécution, pour être dignes de la matière travaillée et de ceux qui la travaillent, doivent donc être également soignées.

On trouve souvent dans la bijouterie, le même défaut que dans les autres arts décoratifs ; c'est-à-dire une imitation trop servile de la nature, au lieu d'une adaptation logique de la forme ornementale à l'objet que l'on décore. Dans certains bijoux particulièrement, l'artiste a toute liberté pour la forme ; et souvent il n'a qu'à ne pas perdre de vue l'usage de l'objet, pour transformer, avec peu de travail, une forme naturelle en une forme conventionnelle qui réponde parfaitement aux conditions de la beauté. Mais pour cela, il

faut que son goût et son imagination aient été bien cultivés par une étude sérieuse de la composition ornementale.

Deux autres défauts auxquels l'artiste sur métal est quelquefois enclin, c'est de diminuer l'éclat de la matière par des acides, pour mieux faire ressortir le dessin, ou de charger les reliefs de brunissure, pour que le travail brille davantage. On doit garder un juste milieu, et laisser au métal son apparence naturelle sur la plus grande partie de la surface.

Quand des pierres précieuses doivent enrichir une œuvre, on doit les mettre en évidence, leur laisser la première place, pour que la lumière puisse se jouer à leur surface et leur donner tout l'éclat possible.

44. Les étoffes à vêtements.—Il y aurait beaucoup à dire sur une industrie dont les produits, si abondants et si variés, sont les plus répandus, et, par suite, ceux qui exercent le plus d'influence sur le public ; mais le cadre de notre ouvrage nous oblige, encore ici, à nous restreindre aux règles principales.

Un point important de cette industrie consiste à rechercher les dessins qui conviennent le mieux à chaque sorte d'étoffe. Un ornement pour tissu de laine n'exige pas autant de délicatesse qu'un patron pour la soie. Certaines étoffes demandent des modèles assez grands, d'autres, des dessins de faibles dimensions. En général, les motifs d'ornements doivent être plutôt petits que grands, parce qu'ils sont destinés à être vus de près, et que les tissus sont supposés couvrir des étendues restreintes, contrairement aux papiers peints et aux tapis, qui couvrent ordinairement de grandes surfaces. Cependant, quand les étoffes sont tissées d'une seule couleur, les ornements peuvent être un peu plus grands, toute proportion gardée, parce qu'alors ils sont moins visibles.

Les couleurs en teintes plates, sans ombre ni lumière, sont encore ici préférables aux dessins ombrés. L'excellence de l'ornementation tissée ou imprimée réside dans la beauté des formes et l'harmonie des couleurs.

Les seules dispositions admissibles pour les éléments décoratifs, dans les étoffes, sont celles qui suivent un tracé géométrique, comme le semis régulier (no 8, 2°) et le réseau (no 8, 8°) ; ou bien les formes géométriques elles-mêmes répétées régulièrement sur le fond. Observons que, parmi les figures géométriques, ce sont celles qui amènent le plus de variété dans les angles qui plaisent le plus à l'œil. La disposition en losange, par exemple, est plus agréable,

que la disposition en carré. On sait d'ailleurs (no 12, 8°) qu'une composition, pour être harmonieuse, doit présenter de la variété dans ses éléments. En ce qui concerne les formes purement géométriques surtout, il doit y avoir une juste alliance d'éléments rectilignes et d'éléments curvilignes, comme aussi de la diversité dans la direction des droites. Cependant il ne faut pas chercher les figures compliquées : ce sont souvent les dessins les plus simples qui produisent l'impression la plus agréable.

Le choix des couleurs, ainsi que les proportions dans lesquelles elles doivent être employées, voilà le point capital dans l'ornementation des étoffes. Mais celles-ci ont des destinations si différentes et sont elles-mêmes d'espèces si multiples, qu'il est impossible d'établir des règles invariables là-dessus. Dans tous les cas, il faut d'abord choisir la couleur de fond, qui sera nécessairement la note dominante ; puis celle des ornements, et enfin régler la surface que ces ornements devront couvrir. De ces trois choses dépend l'effet à obtenir. Or, si l'on y fait attention, on verra qu'elles ne sont rien moins que la mise en pratique des lois de l'harmonie des couleurs; harmonie d'analogie, de contraste et de proportion (nos 21 à 25). Si donc on a bien observé ces lois, l'effet sera bon.

Les tissus des Indes orientales nous fournissent des exemples de proportions harmonieusement observées dans l'emploi des couleurs. Les ornements ne sont pas toujours d'un dessin impeccable, mais la quantité de couleurs est si bien distribuée entre le fond et les ornements que l'effet obtenu est agréable.

N'y eut-il pas d'ornement du tout qu'une belle couleur suffirait pour qu'un tissu plaise à l'œil. Ainsi la blancheur si pure du coton et les couleurs tendres, comme le blanc crème, le vert pâle, le rose, sont belles par elles-mêmes. On ne peut faire acquérir à la laine un aussi beau blanc qu'au coton, et c'est une raison souvent de la teindre.

Enfin, on doit prendre en considération l'effet que produiraient les formes ornementales adoptées quand le tissu formera ces plis gracieux et élégants que l'on peut si souvent observer. Les dessins conventionnels sont ceux qui supportent le mieux ces déformations, parce qu'ils perdent moins que les autres à ne pas toujours être vus en entier. Les bouquets de fleurs ou les fleurs détachées doivent être préférés aux dessins continus, pour la même raison.

45. La dentelle. — Ce tissu n'est pas orné de couleurs, mais de dessins seulement. La dentelle a ceci de particulier qu'elle est nécessairement décorée ; car sans cela elle ne porterait plus son nom. La légèreté de la texture doit cependant être conservée dans l'ornementation, qui, par conséquent, sera elle-même légère et élégante. Il ne faut pas non plus tomber dans l'excès contraire, et composer des dessins si maigres qu'ils n'aient plus d'expression. Là surtout où la dentelle sert de bordure, comme au bas d'un rideau, elle présentera assez de richesse et de force, pour être réellement décorative.

Dans la composition des dessins de dentelle, il faut éviter la ligne droite, parce qu'elle n'est pas appropriée au mode de fabrication, et que les formes gracieuses obtenues par les lignes courbes conviennent mieux à un tissu aussi délicat. Les formes végétales surtout, en vertu de leur élégance et de leur variété, sont les plus propres à cette ornementation. Mais il convient encore ici que ces formes soient idéalisées, notamment que les feuilles et les pétales ne soient pas remplis ; car cela rendrait la décoration trop lourde. Ces éléments, surtout quand ils sont grands, doivent être traités par points qui forment liaison, tout en laissant assez de légèreté à la forme.

Dans les anciennes dentelles travaillées à l'aiguille, on remarquait une certaine lourdeur, causée par une distribution trop égale des ornements. Elles manquaient de parties unies qui fissent valoir, par contraste, celles qui étaient ornées ; tandis que la dentelle moderne, avec laquelle on cherche à couvrir le plus grand espace possible avec le minimum d'ouvrage, tombe souvent dans le défaut contraire, et manque de parties suffisamment riches pour donner du caractère au tout.

Le bord de la dentelle devrait être la partie la plus ornée, et de là pourraient partir des courbes et des ornements plus légers, qui iraient se distribuer et se disséminer de plus en plus discrètement, à mesure qu'ils s'éloignent du contour. Cela n'empêcherait pas, dans les grandes étendues, comme dans les rideaux, d'ajouter d'autres ornements plus loin.

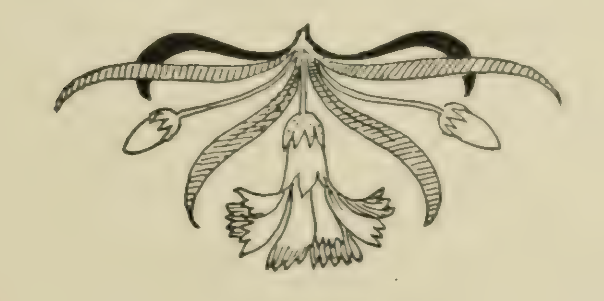
La beauté des lignes sinueuses et la délicatesse des formes adoptées, ont acquis aux dentelles françaises et belges la réputation dont elles jouissent indiscutablement. La dentelle de Bruxelles, et plus encore celle de Valenciennes possèdent des formes très élégantes, et une disposition ornementale basée sur une distribution parfaite des pleins et des vides. Comme

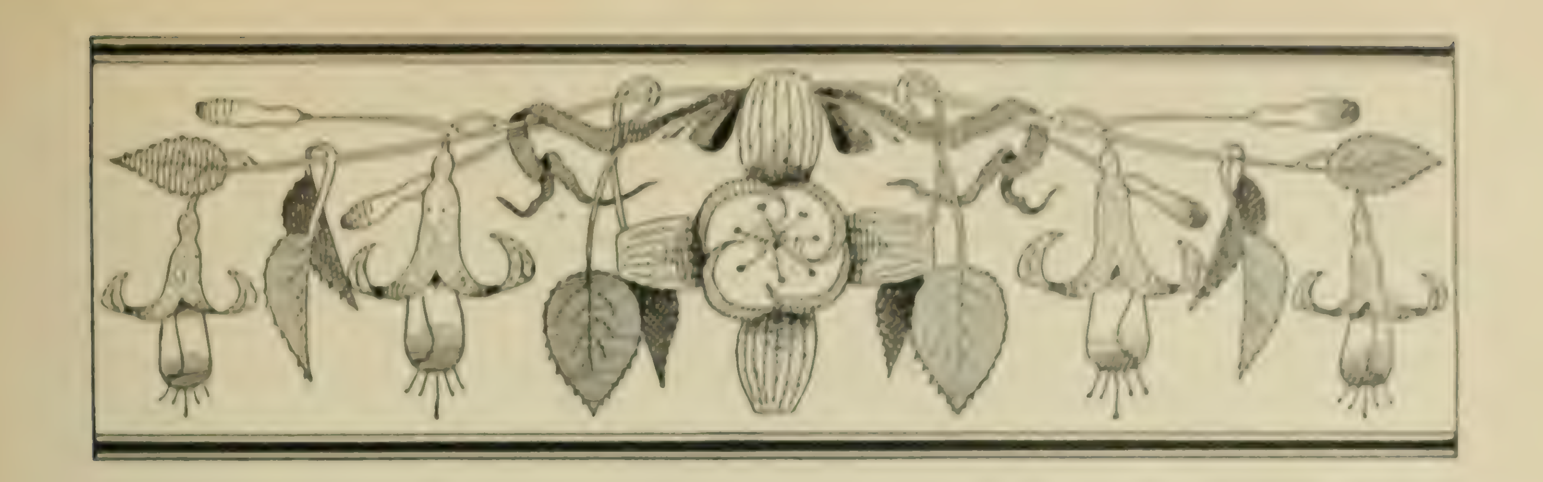
cette distribution est de haute importance dans les tissus transparents, cela leur donne une grande supériorité sur les autres dentelles.

Les dentelles anglaises, du moins celles qui sont faites à la main, ont aussi leurs qualités. Sans avoir une décoration aussi aisée et aussi gracieuse que celles du continent, elles montrent un travail plus considérable, et acquièrent par suite une certaine valeur pour ceux qui les examinent de près.

46. Conclusion. L'article que nous venons de finir nous a conduit au terme de cette troisième partie. Nous croyons avoir parlé de tous les principaux produits industriels qui peuvent entrer au foyer domestique, et donné les règles les plus importantes qui doivent régir leur fabrication. Ceux qui désirent des notions plus complètes sur ce sujet pourront consulter les ouvrages suivants : Charles Blanc, *La Grammaire des arts décoratifs;* E. Mayeux, *La composition décorative* (partie pratique); Ch. Ladoulaye, *L'art industriel;* M. Hennequin, *L'art et le goût au foyer;* O. W. Davis, *Interior Decoration of Dwelling Houses.*

Nous allons voir maintenant, dans le livre II, comment les différentes nations ont suivi ces principes rationnels de l'art ornemental, et à quel degré de perfection elles y sont parvenues. Nous pourrons ensuite comparer leurs travaux artistiques pour éclairer et perfectionner la manière de procéder dans nos propres compositions.





LIVRE II

HISTOIRE DE L'ART ORNEMENTAL

OU

L'ornementation dans les différents styles

INTRODUCTION

L'ornement ne s'emploie pas seul, mais il sert à décorer une construction, quelle que soit son importance ; ou plutôt, il dérive de la construction même. On ne peut donc bien connaître l'ornementation d'une époque, sans avoir une notion de l'architecture dont elle dépend[1]. Ici encore, il faut connaître la forme ornée et l'ornement (no 9).

Du reste l'architecture a toujours été l'art type. Ses productions ont eu, aux différentes époques, une influence indéniable sur celles des autres arts ; et c'est elle qui, par l'importance de ses créations, a dicté aux artistes les formes à employer pour être en harmonie avec l'esprit du temps.

---

1 L'étude de l'architecture du passé a aussi une grande utilité au point de vue de l'histoire. Au moyen du progrès et de la décadence de l'architecture, on peut retracer les degrés de civilisation par lesquels un peuple a passé.

"L'architecture, dit le frère Azarias, est un guide fidèle pour trouver l'esprit d'une époque ou d'un pays. L'expression d'une construction est une et par suite infaillible. C'est le même génie national qui inspire la littérature et l'architecture d'une contrée." Hégel avait dit déjà : "Les nations ont déposé leurs idées les plus saintes, les plus riches et les plus intenses dans les œuvres d'art ; et l'art est la clef de la philosophie et de la religion d'un peuple."

Il est aussi à remarquer que, dans cette étude historique, on doit donner la préférence aux édifices destinés au culte ; car ce sont ces monuments que, de tout temps, l'homme s'est appliqué à décorer avec le plus de soin et de magnificence.

La ferveur religieuse des temps a exercé la plus grande influence sur le progrès de l'art. Ainsi il est certain que les plus nobles, les plus belles périodes de l'art grec ont été celles où la croyance aux dieux fut le plus sincère.

Mais c'est surtout au moyen âge que cette influence inspiratrice se fit le plus visiblement sentir, en élevant ces merveilles que sont les cathédrales gothiques.

Et plus tard, quand l'art de la Renaissance réveillera celui de l'antiquité, c'est encore la foi catholique qui inspirera les artistes, et qui réalisera l'alliance intime de la beauté plastique avec les croyances mystiques et chrétiennes du moyen âge.

Les œuvres remarquables des diverses époques forment une véritable école pour développer le sentiment du beau et faire l'éducation du goût. Mais le résultat principal de cette étude historique, c'est de faire connaître les *styles*, c'est-à-dire la manière particulière de construire et de décorer, chez les divers peuples, principalement à l'époque de leur plus grande civilisation.

Il faut évidemment une connaissance parfaite de ces différentes manières, pour composer ou interpréter convenablement une ornementation dans un style déterminé.

Néanmoins, l'étude des styles, toute excellente qu'elle soit en elle-même, ne doit pas être poussée trop loin dans l'application, parce qu'elle exposerait l'artiste à ne pas sortir de l'imitation, et à étouffer en lui toute originalité.

Remarque.—Pour ne pas nuire à la suite des idées, dans cette partie, nous avons renvoyé au bas des pages l'explication de quelques termes techniques, dont il est important de connaître la signification.



PREMIÈRE PARTIE

L'ART ANCIEN

CHAPITRE I

L'ART ÉGYPTIEN (2300—550 av. J.-C.)

48. Notions historiques. —Bien des siècles avant que nul peuple occidental n'entrât dans le domaine de l'histoire, l'Égypte avait déployé une activité étonnante dans les arts et l'industrie, et avait couvert la vallée du Nil de constructions gigantesques.

Selon toute apparence, il n'y eut pas d'architecture proprement dite avant les Égyptiens. Les hommes habitaient des tentes, des cavernes, des cabanes ou des constructions qui ne révélaient aucun art. La pensée ne leur était pas venue non plus d'élever des temples au service de leur religion.

C'est donc en Égypte que nous voyons les plus anciens monuments connus et les plus antiques manifestations du génie humain. L'art, chez les Égyptiens, fut une conséquence de leur civilisation; et l'histoire nous apprend quel degré étonnant de civilisation ils atteignirent. Les anciens auteurs appellent l'Égypte la terre des connaissances approfondies ; et l'on sent en effet qu'un esprit scientifique a présidé à tous ses travaux.

Il semble en particulier que ce peuple à part ait cherché à se perpétuer jusqu'à la fin des siècles en ses monuments, par le soin qu'il mit à choisir les meilleurs matériaux pour les construire et par les bas-reliefs et les hiéroglyphes dont il les couvrit. Ce sont ces sortes d'écritures dessinées qui nous ont fait connaître l'histoire et les coutumes de l'Égypte et nous ont permis de suivre ses progrès dans les lettres, les sciences et la civilisation[1].

1 C'est Champollion, un savant français, qui a trouvé le secret de lire les hiéroglyphes de l'Égypte, et qui a apporté ainsi un moyen de vérifier les écrits des historiens sur ce pays. Chose remarquable, toutes les inscriptions égyptiennes s'accordent parfaitement avec les données de la Bible.

Les Égyptiens furent donc, à vraiment parler, les créateurs de l'art monumental, et leurs édifices formèrent la source où les Grecs vinrent plus tard puiser les éléments de leur propre architecture.

49. L'architecture égyptienne.— L'Égypte était à l'abri de toute influence dans sa vallée étroite du Nil ; de sorte qu'elle développa un des arts les plus importants par son originalité et sa religieuse inspiration.



Fig. I—Temple de Karnak, Égypte (état ancien).

Les principaux monuments de l'architecture égyptienne sont des *pyramides*, des *obélisques*, des *tombeaux* et des *temples*. Les trois premières pyramides furent élevées par des rois. La plus grande, celle de Chéops, est une vraie montagne de pierres parfaitement ajustées. Elle a une base carrée de 765 pieds de côté et une hauteur de 480 pieds.

Les *pyramides* renfermaient des tombes royales. Elles ne sont pas ce qu'on peut appeler de beaux monuments, mais elles ont la forme de construction la plus stable et la plus durable. On en compte en tout une quarantaine.

Les *obélisques* ont la forme de pyramides quadrangulaires étroites, élancées et terminées par un pyramidon (fig. I). Ces monuments sont presque toujours taillés d'un seul bloc de granit et ont une hauteur d'environ dix fois le côté de la base, ce qui donne, pour le plus grand, 138 pieds. On accouplait les obélisques à l'entrée des temples et des palais, et on couvrait leurs surfaces d'inscriptions hiéroglyphiques historiques.

Les *tombeaux* sont généralement taillés dans le flanc des montagnes et des collines. Les murs de l'intérieur sont ornés avec profusion, et une façade plus ou moins sculptée en forme l'entrée. Des piliers soutiennent le plafond.

C'est dans un de ces tombeaux que l'on peut voir un exemple de l'invention probable de la colonne. Le pilier carré se change premièrement en

pilier octogonal, puis en pilier à seize pans, et enfin en pilier rond ou colonne proprement dite.

Les *temples* (fig. 1) sont les monuments les plus grandioses que nous aient laissés les Égyptiens, et c'est dans ces édifices que nous trouvons les caractères de leur architecture. Quelques-uns de ces temples étaient de vraies merveilles par leurs dimensions gigantesques, dépassant en étendue tout ce qu'ont produit les autres nations de l'antiquité.

Le sentiment religieux de ce peuple se manifeste par ce fait très remarquable que les monuments sont uniquement des temples, des palais, des tombeaux ; il ne reste en Égypte aucune habitation particulière, comme si ces demeures eussent été considérées trop passagères[1].

50. Caractères généraux.—1° *L'inclinaison des parois extérieures des murs et la grande apparence de solidité que cela leur donne.* C'est un caractère d'enfance de l'art, que les constructeurs égyptiens ont toujours conservé, et qui leur venait de la forme des rochers où ils avaient creusé leurs premiers temples et leurs tombeaux.

2° *Le peu de saillie qu'offrent les constructions*, qui sont en *plates-bandes*, c'est-à-dire en bandes larges et unies. La seule saillie un peu importante que comportait la construction est une large gorge en quart de cercle, appelée gorge égyptienne, qui couronnait les murs. Elle était décorée de sculptures ou de peintures. Les toits même étaient plats, ce qui était facile dans un climat chaud et sec comme celui de l'Égypte.

3° *La pesanteur et la majesté colossale des proportions* On peut se faire une idée de l immensité des constructions égyptiennes par les ruines du palais de l'ancienne Thèbes ; ces ruines forment une vraie forêt de colonnes au milieu de cette plaine désolée qu'arrose le Nil. Le temple de Karnak, par exemple, avait 1200 pieds de long sur 420 de large. Il avait douze entrées, bordées de chaque côté d'une rangée de sphinx. Les plus grosses colonnes mesuraient 12 pieds de diamètre et 66 pieds de hauteur.

Mais si les édifices s'étendaient démesurément dans le sens horizontal, ils avaient une hauteur comparativement moins considérable, ce qui leur donnait un aspect de lourdeur et de simplicité native qui ne leur ôtait pas cependant leur noblesse et leur dignité.

---

1 Le temple de Salomon, à Jérusalem, fut construit sur le modèle des temples égyptiens. Celui de Zorobabel, bâti d'une manière très simple, fut magnifiquement restauré plus tard, dans un style semi-grec, par Hérode le Grand.

Imposer par les grandes dimensions plutôt que par la beauté des formes, tel paraît avoir été le but des Égyptiens, dans leur architecture.

4° *La sévérité et la raideur des formes.*—Le caractère de sévérité qui domine dans les constructions des Égyptiens provient de l'esprit qui les a inspirées ; la pensée de la mort se dégage naturellement de leurs édifices comme de leur religion. Aussi le style égyptien sied bien aux monuments funéraires. La raideur des formes est produite par l'absence presque complète de courbes et par la régularité, le parallélisme des longues lignes horizontales, le tout joint à l'uniformité du sol.

5° *La prédominance des pleins sur les vides, et même l'absence quasi complète de fenêtres.* Les édifices recevaient la lumière par la vaste cour qui était ordinairement réservée au centre.

51. Caractères particuliers.—L'élément le plus caractéristique de l'architecture égyptienne est la *colonne*, qui est *courte et massive* (fig. II). Sa hauteur varie entre quatre et sept fois le diamètre de la base. Elle ne supporte que des *plates-bandes*, l'arc n'ayant pas été employé en Égypte.

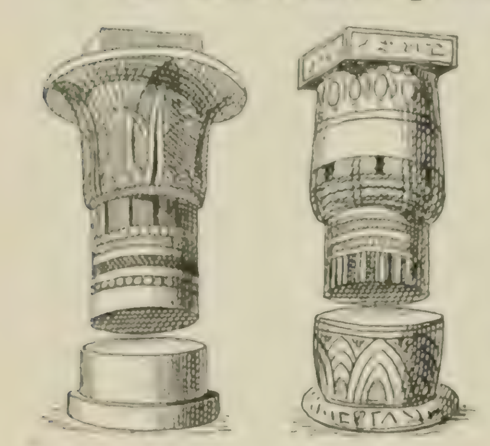


Fig. II—Colonnes et chapiteaux égyptiens.

La colonne égyptienne est le plus souvent une représentation conventionnelle de la plante de lotus ou de papyrus. La racine tient lieu de base, le tronc est représenté par le *fût*[1] de la colonne et le bouton ou la fleur forme le *chapiteau*[2], qui s'évase ordinairement en forme de cloche renversée. Il y a aussi des chapiteaux qui portent une figure humaine.

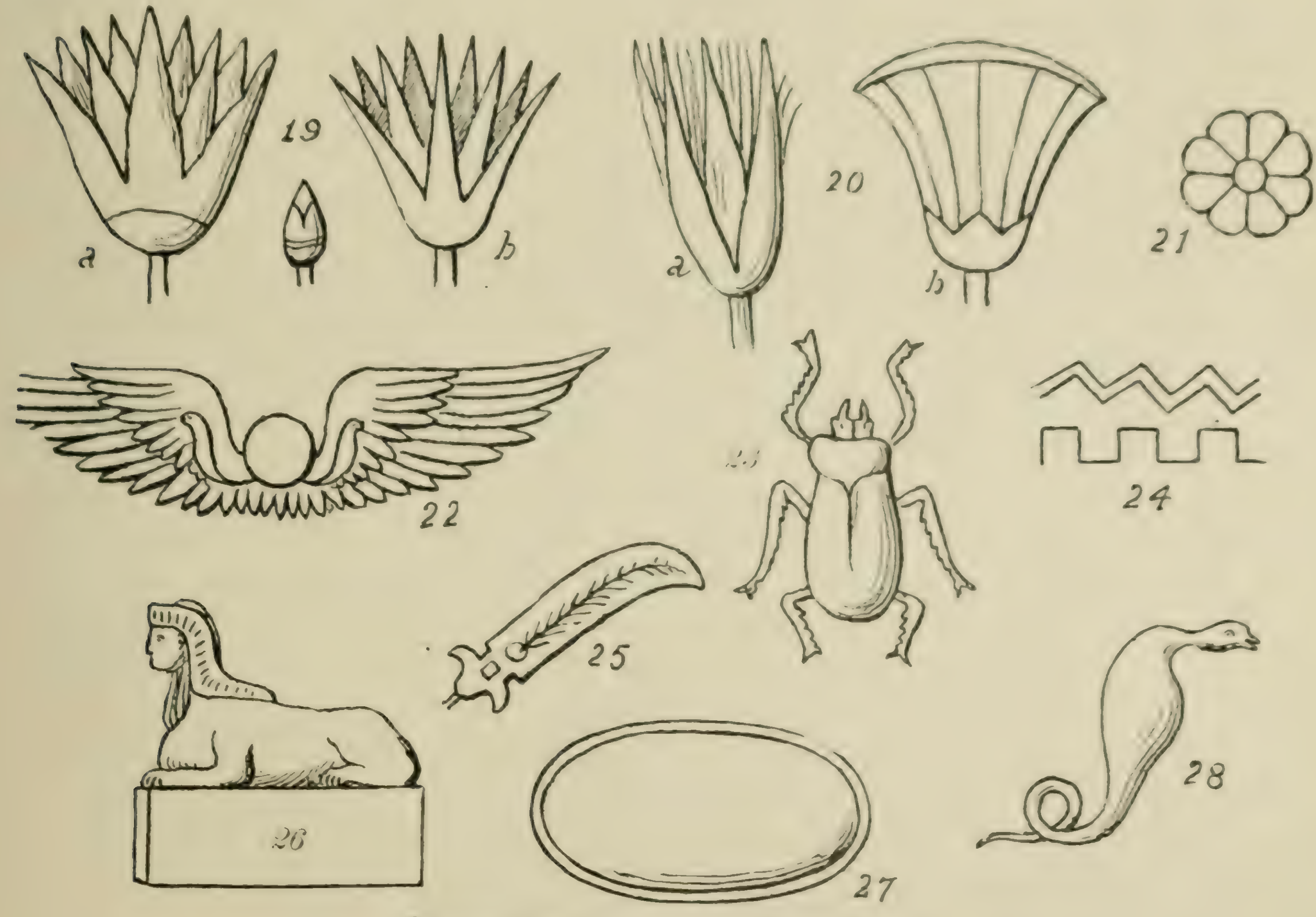
52. L'ornementation.—D'après les études qui ont été faites sur les monuments de l'Égypte, l'ornementation y a atteint son plus grand développement dès les premiers temps de la civilisation de ce pays. Ce sont les œuvres les plus anciennes qui paraissent les meilleures et les plus près de l'imitation intelligente de la nature. L'art ornemental subit ensuite très peu de changement, parce qu'il fut soumis à la discipline établie par les prêtres; et le respect inviolable qu'avaient les Égyptiens pour les traditions religieuses maintint l'art dans les limites légales.

1 Fût : partie cylindrique de la colonne placée entre la base et le chapiteau.
2 Chapiteau : partie ornée, faisant saillie, et placée au sommet de la colonne.

En Égypte, l'ornementation n'avait pas d'existence indépendante : elle était intimement liée à l'architecture, et on ne pourrait supprimer aucun ornement sans nuire à l'unité de l'ensemble.

Le décor sculpté est d'une grande richesse et exécuté généralement d'une manière remarquable. "Toute la superficie des murs était recouverte de bandes sculptées reproduisant des hiéroglyphes et des figurations de toutes sortes, rehaussées de brillantes couleurs." L. CLOQUET.

53. Caractères. — 1° L'ornementation était *symbolique*, *religieuse* et *historique*. À la plupart des ornements employés était attachée une signification spéciale, comme le fait voir la nomenclature donnée au numéro suivant.



Éléments de l'ornementation égyptienne.

Les bas-reliefs représentent généralement des scènes religieuses, des faits de guerre, des figurations et des tableaux historiés, qui constituent comme de vastes pages écrites dans une langue imagée.

2° Elle était *simple* et *conventionnelle*. Les éléments étaient disposés symétriquement et sans recherche.

Le lotus, le papyrus et toute la flore locale étaient *idéalisés* à un haut degré. Les personnages eux-mêmes avaient une "certaine raideur solennelle, grandiose, voulue par raison de *style* et par un sentiment profond du rôle monumental de la sculpture associée à l'architecture." L. Cloquet.

54. Éléments.—Les principales formes de l'ornementation égyptienne sont les suivantes :

1° Le *lotus*, qui était le symbole de l'abondance et de la vie (fig. 19). En effet, cette plante pousse sur les bords du Nil, dont les débordements périodiques fécondent l'Égypte. Les fleurs épanouies du lotus, les boutons, les feuilles disposées en forme de cloche ont été reproduits par les sculpteurs égyptiens sur tous leurs monuments décorés, et le plus grand nombre des chapiteaux sont formés de ces motifs d'ornements.

2° Le *papyrus* (fig. 20), emblème de l'intelligence et du savoir, parce que la tige de cette plante fendue en lames servait à faire des feuilles pour écrire. C'est de là que vient le mot papier.

Le papyrus est une sorte de roseau à tige triangulaire. Il donne une fleur qui s'épanouit en forme d'éventail et qui se prête bien à servir de motif de décoration.

3° La *rosace* (fig. 21), ornement en forme de rose, rappelant ordinairement la fleur du lotus.

4° Le *cartouche* (fig. 27), sorte de panneau contenant des inscriptions hiéroglyphiques.

5° Le *globe* ou *disque ailé* (fig. 22), symbole de la domination et de la protection, que l'on plaçait au-dessus des entrées des temples. Le disque représente le soleil levant et les ailes sont sensées être celles du faucon, qui était l'un des oiseaux sacrés des Égyptiens.

6° Le *scarabée* (fig. 23), espèce de hanneton, symbole de résurrection et d'immortalité, parfaitement en concordance avec les croyances égyptiennes. Aussi cet insecte était-il sculpté sur les tombeaux.

7° Les *zigzags*, *chevrons*, ou *frettes* (fig. 24), figurant le mystère ou rappelant l'eau courante et les sinuosités du Nil.

8° Le *sphinx* (fig. 26), emblème de la force physique unie à la force intellectuelle. C'était un être fantaisiste ayant un corps de lion et une tête

d'homme : le corps de lion pour figurer la force physique, et la tête humaine pour symboliser l'intelligence.

Le sphinx colossal que l'on voit encore près de la grande pyramide, avait environ 100 pieds de hauteur et 146 de longueur. La face de la tête mesure 30 pieds. Des auteurs pensent qu'un temple de près de 100 pieds de longueur était compris entre les deux pattes d'en avant. Les sphinx étaient taillés dans le granit. Il y en avait une rangée de chaque côté des allées qui conduisaient aux temples.

9° L'*aspic* (fig.28), emblème de la sagesse. Il y avait un aspic immédiatement de chaque côté du disque ailé qui décorait le haut des entrées des temples (fig. 22).

10° L'*ibis*, oiseau vénéré des Égyptiens.

11° La *plume* (fig. 25), symbole de la souveraineté, parce qu'elle était employée à faire des *flabella*, sorte d'éventails que l'on portait au bout d'un long manche devant le roi.

12° Les *flots* ou *postes* (fig. 34), formes idéalisées rappelant les vagues de la mer.

55. Peinture, couleurs.—*Les couleurs sont conventionnelles et non imitatives*, c'est-à-dire qu'elles ont un caractère purement décoratif sans chercher le pittoresque ou l'imitation de la nature. Elles sont étendues en teintes plates et ont un symbolisme plus ou moins intelligible. Ce qui a fait dire à un auteur que la peinture égyptienne est plus une écriture symbolique qu'un art libéral.

Les couleurs sont en outre brillantes et pures et forment les contrastes les plus hardis. Ces couleurs sont les primaires et les secondaires, sans ombre ni dégradation, entourées de contours gracieux fermement dessinés et clairement définis.

Les Égyptiens ont fait un grand usage des couleurs. Ils en ont décoré leurs palais, leurs temples, leurs tombeaux et leurs boîtes de momies[1]. Leurs bas-reliefs et toutes les sculptures, à l'extérieur comme à l'intérieur des édifices, étaient richement coloriés.

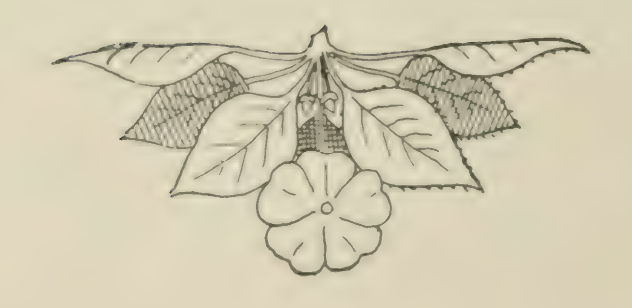
56. La statuaire, la céramique et le meuble.—"La *statuaire* égyptienne représente un point de développement de l'art auquel une nation s'est volontairement arrêtée ; elle est caractérisée par l'emploi de formes conven-

1 Corps embaumés des anciens Égyptiens.

tionnelles préférées à celles qu'eut pu fournir l'imitation fidèle de la nature. En effet les sphinx, les statues colossales taillées dans le granit ne sont pas des œuvres barbares, mais des œuvres exécutées à l'aide de puissants moyens d'action, pour obtenir une forme traditionnelle". C. LABOULAYE.

La *céramique* des Égyptiens était faite d'une pâte grisâtre ou jaunâtre recouverte d'un vernis bleu ou vert. Elle était décorée d'ornements noirs, qui étaient le plus souvent des frettes. La forme généralement employée pour les vases était celle d'un conoïde renversé, surmonté quelquefois d'une tête.

Les *meubles* étaient peu nombreux chez les Égyptiens ; cependant leurs monuments portent des bas-reliefs qui représentent des scènes où se trouvent plusieurs formes de meubles, entre autres des tabourets, des fauteuils et des lits.





CHAPITRE II

LES ARTS ASIATIQUES

(ASSYRIEN, PERSAN, INDIEN, CHINOIS, ET JAPONAIS)

1° L'ART ASSYRIEN (1350-550 av. J.-C.)

57. Notions historiques.—Pendant que la civilisation égyptienne se développait sur les bords du Nil, il se fondait en Asie, dans les plaines de l'Euphrate et du Tigre, un autre royaume qui grandit à son tour et qui succéda, en puissance, à celui de l'Égypte : nous voulons dire l'empire Chaldéo-Assyrien.

Cet empire eut d'abord pour capitale Ninive, puis Babylone. Il parvint à l'apogée de sa grandeur sous Nabuchodonosor le Grand.

Plusieurs peuples ont succédé aux Assyriens sur cette terre de la Mésopotamie[1]; mais ce sont les Assyriens qui élevèrent la plupart des monuments retrouvés sur ce territoire au siècle dernier.

Les fouilles que des savants anglais et français, comme Rawlinson, Smith et Botha, ont pratiquées dans ces contrées, ont mis à découvert des palais entiers et des ruines de toutes sortes. Les débris et les inscriptions qu'on y a trouvés ont apporté une vive lumière sur l'histoire et l'art oriental primitif, et ont montré que les Assyriens, comme les Égyptiens, étaient arrivés à un haut degré de culture intellectuelle.

58. L'architecture.—Les monuments assyriens qui nous ont été conservés sont principalement des palais, comme celui du roi Sargon, à Khor-

1 Le mot Mésopotamie veut dire "pays entre les rivières" (l'Euphrate et le Tigre).

sabad (fig. III). On ne compte que deux ou trois temples, mais on pense que certaines parties de ces palais ont servi de temples. Les Assyriens avaient aussi des maisons particulières qui ressemblaient aux maisons orientales d'aujourd'hui, mais il en reste peu de vestiges.

Ce sont les premiers habitants de la Mésopotamie, les Chaldéens, qui ont imprimé à l'architecture de cette contrée ce qu'elle a de particulier. Les Assyriens n'ont fait que continuer la manière de construire des premiers. Le cachet propre à leurs constructions est l'emploi de la brique : les

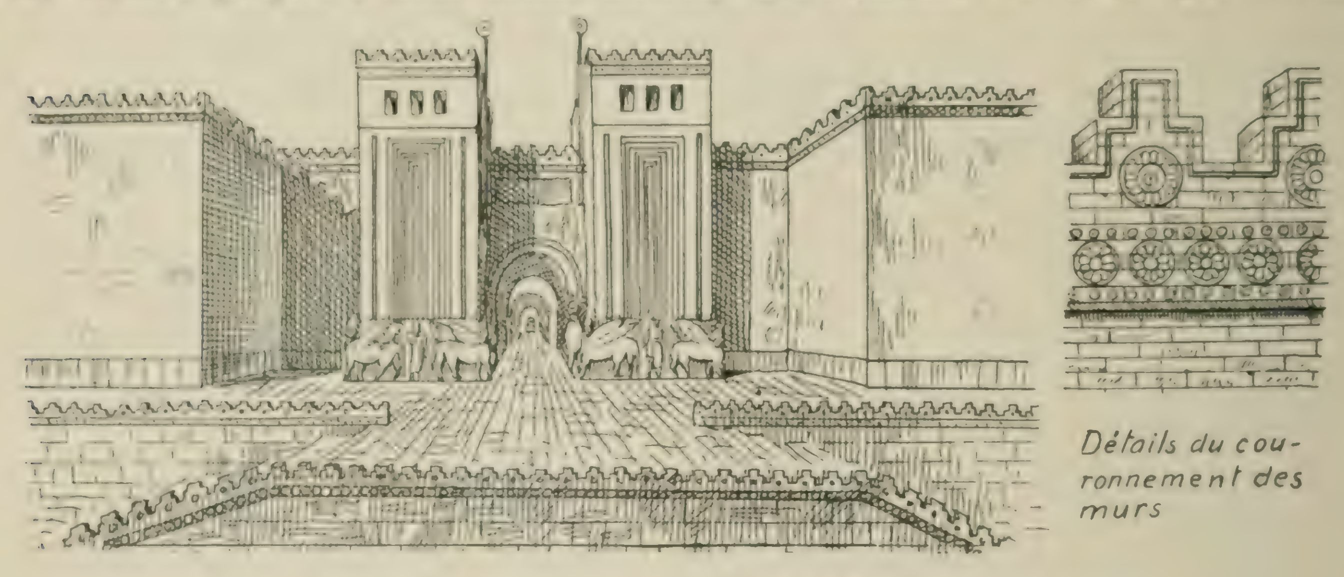


Fig. III—Entrée du palais du roi Sargon, à Khorsabad (état ancien).

Chaldéens et les Assyriens ont été les créateurs de ce genre de maçonnerie. Ils ont fait usage surtout de briques crues séchées au soleil, ce qui explique le peu de durée de leurs constructions, contrairement à celles des Égyptiens. Ils ont employé aussi de la brique cuite et émaillée, mais comme décoration.

59. Caractères généraux.—1° *Les parois des murs sont verticales et sans relief* (fig. III). Tandis que les monuments d'Égypte offrent la forme de la pyramide tronquée, ceux de l'Assyrie dérivent du parallélépipède rectangle, et par suite ont leurs parois verticales ; mais comme en Égypte, les murs extérieurs sont plats et sans relief. Il n'y avait de saillie qu'une sorte de corniche couronnant les murs de terrassement.

2° Comme en Égypte, également, *les constructions s'étendent indéfiniment dans le sens horizontal*, et ont comparativement peu de hauteur. Mais les palais étaient construits sur une vaste terrasse entourée de murs en brique et maçonnés au bitume.

Les temples étaient formés d'étages superposés en gradins, au nombre de sept ou huit. Sur la plate-forme du dernier étage se dressait le temple proprement dit.

3° *Les édifices sont entrecoupés de tours carrées, et couverts de toits plats.* Ces toits étaient quelquefois ombragés par des cèdres et des palmiers et formaient alors de vrais jardins. Quand il y avait plusieurs de ces terrasses à différentes hauteurs, on avait ce qu'on a appelé les jardins suspendus.

4° *Les murs sont couronnés de sortes de créneaux*[1] en briques émaillées et rehaussées de dessins parfois remarquables.

5° Les Assyriens ont connu la *voûte*[2]. Ils s'en sont servis pour supporter les terrasses de leurs édifices, ainsi que dans la construction de leurs aqueducs.

60. Caractères particuliers.—La colonne n'est guère connue que dans les bas-reliefs, car des colonnes en briques auraient offert bien peu de solidité. Elle est svelte et simule une sorte de poteau sculpté au sommet.

Les chapiteaux présentent souvent des éléments curvilignes ressemblant à la volute, et dérivés probablement de la corne du bélier.

61. L'ornementation.—En Mésopotamie comme en Égypte, l'ornementation est intimement liée à l'architecture. Elle recouvre principalement le soubassement des murs. Les intérieurs des palais surtout sont richement décorés.

C'est dans les sculptures d'animaux que les artistes assyriens ont montré le plus d'habileté. On a trouvé d'admirables bas-reliefs, où la nature est copiée avec la plus grande fidélité.

Comme en Égypte, les sculptures les plus anciennes sont ordinairement meilleures que celles de la dernière époque.

Caractères.—1° *L'ornementation est plutôt réelle que conventionnelle.* Les artistes ont paru s'étudier à imiter la nature parfois jusque dans les plus petits détails. Cependant certaines figures et certains ornements sont stylisés.

2° *Elle est simple.* La plus grande étendue des surfaces extérieures des murs reste sans décoration. Celle-ci est restreinte aux soubassements et aux sommets des édifices, où elle est disposée sans recherche.

3° *Enfin elle est postiche ou de recouvrement.* Les édifices assyriens, construits en briques, demandaient un revêtement décoratif. On fit ce

1 Échancrures régulières pratiquées dans le haut des murs.
2 Ouvrage de maçonnerie en arc de cercle d'épaisseur variable.

revêtement en plaques de pierre pour les soubassements, et en stuc peint ou en briques émaillées pour le haut des murs. C'est ce revêtement qui recevait les bas-reliefs.

Les sculptures des soubassements représentaient des animaux, des chasses, des scènes religieuses ou historiques, comme sacrifices, guerres, constructions, festins, etc.

62. Éléments.—1° *Taureaux ailés à tête humaine,* décorant particulièrement les entrées des palais (fig. III et 29). Chez les Assyriens, le taureau était considéré le plus noble des animaux, et c'était faire honneur à un roi que de le représenter avec le corps de cet animal. Ces figures étaient ciselées avec une vigueur et un fini remarquables. Il y en avait ordinairement une de chaque côté de l'entrée principale.



Quelques éléments de l'ornementation assyrienne.

2° *Lions et têtes de lion* (fig. 30) que l'on retrouve dans beaucoup de bas-reliefs. L'animal est représenté offert en sacrifice ou en divers aspects de sa vie sauvage.

3° *Fleurs de lotus et rosaces* (fig. 19 et 21), ressemblant à celles des Égyptiens. À l'extérieur des palais, elles décoraient le haut des murs, et à l'intérieur, elles ornaient le cadre des ouvertures et l'intrados[1] des voûtes.

4° *Palmettes* (fig. 31), ou ornements rappelant la forme de petites palmes ouvertes en éventail. On en formait parfois des frises.

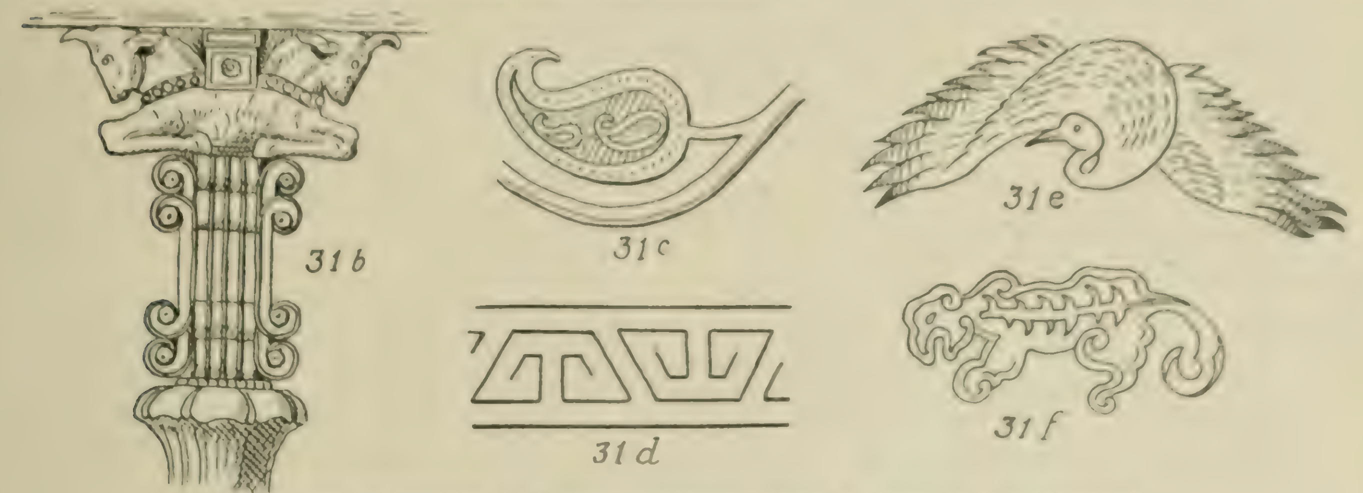
5° *Génies* ou personnages ailés, qui semblent être l'emblème de la prière ou des bons esprits. Le personnage est représenté debout et ayant quatre ailes déployées.

1 Intrados : partie intérieure et concave d'une voûte.

6° *Panneaux rectangulaires*, très allongés en hauteur (fig. 111), et *saillies demi-cylindriques*, formant des sortes de pilastres[1] arrondis sur les parois des murs. Ces deux ornements étaient souvent employés simultanément.

7° Les *boucles* et les *flots* ou *postes* (fig. 34), comme chez les Égyptiens, et plus tard chez les Grecs.

63. Couleurs. Elles sont brillantes et vives comme en Égypte. Les murs en sont recouverts à l'extérieur comme à l'intérieur. La plus grande étendue des surfaces était d'une teinte monochrome, tandis que le haut des murs et la naissance des voûtes étaient ornés de bandes de couleurs plus vives et de figures peintes en diverses nuances.



Quelques éléments de l'ornementation chez les peuples asiatiques.

Mais la décoration la plus riche et la plus durable était obtenue par l'emploi de la brique émaillée et richement coloriée. Ces briques ornaient principalement les créneaux qui couronnaient les murs ; mais on en fit aussi d'autres usages comme d'en composer les archivoltes[2] des portes.

2° L'ART PERSAN (500 av. J.-C.—600 ap. J.-C.)

64. Notions historiques.— À la puissance de Babylone, comme l'avait prédit Daniel, succéda celle de la Perse, dont les rois Cyrus, Xerxès, Darius et Cambyse, firent élever des travaux considérables (VIe siècle avant J.-C.). Les principaux monuments élevés par ces rois sont des palais et des tombeaux.

1 Pilastre: support rectangulaire adossé à un mur et ayant peu de saillie.
2 Archivolte: bande ou moulure suivant le contour d'une ouverture cintrée.

64 bis. L'architecture.—Elle se ressent à la fois des styles assyrien, égyptien et grec. Les palais persans sont, comme ceux de l'Assyrie, construits sur des terrasses où l'on a accès par des montées somptueuses. La décoration monumentale est disposée aussi d'une manière analogue à celle des Assyriens.

Une analogie frappante entre les monuments de la Perse et ceux de l'Égypte, se trouve dans l'usage de la *gorge*, en guise de corniche.

Le caractère principal de l'architecture persane, se trouve dans la colonne qui prend ici un rôle important et devient élégante. La manière dont elle est employée trahit évidemment l'influence de la Grèce. Elle a toujours une base ornée. Les éléments essentiels du chapiteau sont deux avant-trains de licorne ou de taureaux adossés (fig. 31 b). "Ce membre principal repose parfois directement sur le fût, parfois est relié par l'intermédiaire d'un tronçon de pilier, de section carrée, orné sur ses quatre faces de volutes doubles ou quadruples." L. Cloquet. Il faut souvent ajouter à tout cela, à la partie inférieure du chapiteau, deux campanules ou couronnes en forme de cloche et ornées d'oves et de godrons. Grâce à ces colonnes, l'architecture acquiert une légèreté inconnue en Égypte et en Assyrie.

65. L'ornementation.—En ce qui concerne la décoration monumentale, la Perse s'est évidemment inspirée de l'art assyrien. Les bas-reliefs persans qui décorent les murs des terrasses et les escaliers des palais ont une affinité frappante avec ceux de l'Assyrie. Ils représentent des scènes de chasse où le lion apparaît fréquemment, des défilés de gardes ou de serviteurs et autres sujets de la vie à la cour. La brique émaillée en couleurs est confectionnée et employée avec un art étonnant.

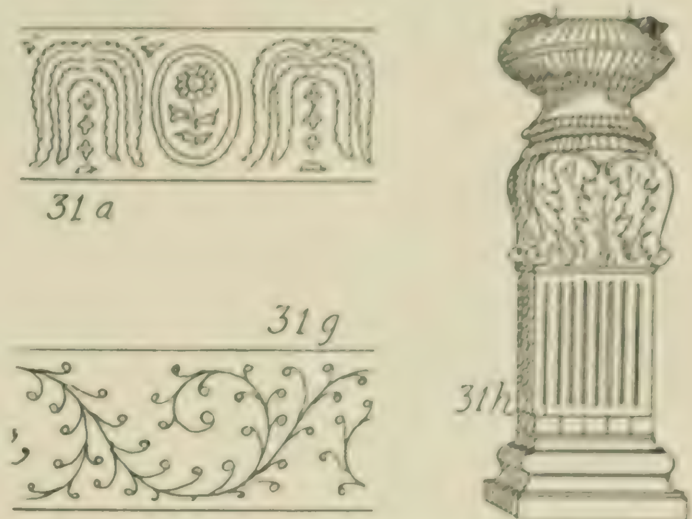
Dans ses ouvrages de céramique, l'art persan subit l'influence de l'Inde, de la Chine et du Japon. Les dragons, les oiseaux, les feuilles, les treillages, qui abondent dans les poteries chinoises et japonaises, se retrouvent en Perse. Dans les temps modernes, ce pays s'inspire aussi de l'art arabe. En dehors de ces traces, l'art persan a des éléments propres tirés de la flore locale : œillets, tulipes, roses, etc.

Les Perses ont toujours excellé dans la confection des tissus, et leurs tapis sont restés les plus beaux du monde.

3° LES ARTS INDIEN, CHINOIS ET JAPONAIS

66. L'art indien. — Nous parlerons peu de l'*art architectural* indien, qui était surtout un art d'excavation. La plupart des temples de l'Inde, en effet, sont souterrains. Ceux qui ont été construits en plein air, au moyen âge, ont, dans leur ensemble, la forme d'une immense pyramide ornée de toutes sortes de figures.

L'architecture et la sculpture n'offrent aucun élément nouveau, ni aucune forme originale, à part la colonne, dont nous donnons un exemple typique dans la figure 31h.



Quelques éléments particuliers à l'art indien.

L'*ornementation* est tirée principalement de la faune et de la flore, traitées d'une manière conventionnelle. Les principaux *caractères* de cette ornementation sont la *fantaisie*, qui y règne sans rivale, et la *continuité*, la *profusion* des éléments, qui remplissent complètement la surface décorée.

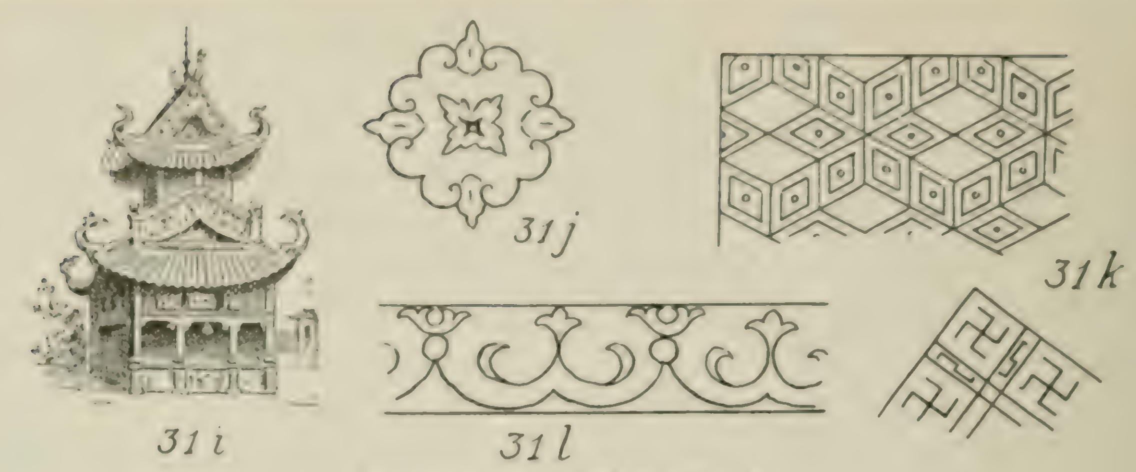
Les *rameaux retombants* (fig. 31 a), la *palme indienne* (fig. 31 c), les *tiges serpentantes* entremêlées de feuilles et de fleurs (fig. 31 g), et les *animaux* symboliques ou fantastiques (fig. 31 f) forment les thèmes les plus ordinaires de l'ornementation.

67. Les arts chinois et japonais.—Ces deux arts sont célèbres surtout pour leur céramique, qu'on est parvenu à imiter parfaitement en Europe, dans les temps modernes.

Le caractère le plus marquant de l'*architecture* des Chinois se trouve dans les toits relevés aux extrémités, à l'instar des tentes, qui paraissent avoir été le modèle de leurs constructions légères (fig. 31 i).

L'*ornementation* tient de celle des autres peuples orientaux. C'est dans la céramique qu'on peut le mieux l'observer. Ses caractères sont :

1° La *fantaisie*, qui se révèle par l'absence complète d'ordonnance dans la composition, et le mélange d'éléments incompatibles dans un même dessin. C'est un défaut, évidemment, de pousser la fantaisie aussi loin.

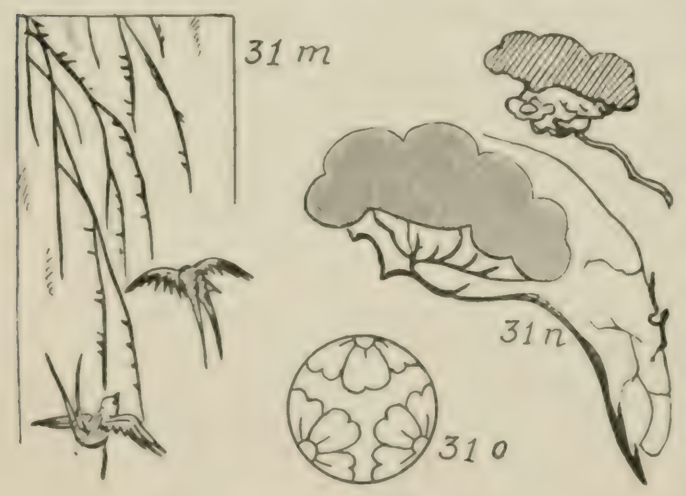


Formes propres à l'art chinois.

2° La *variété*, provenant de ce que tout sert d'éléments : le nuage, la vague, le coquillage, le roc, l'oiseau, le poisson, enfin le monde animé et l'inanimé comme le fantaisiste, l'imitatif comme l'idéal.

Les *éléments* qui reviennent le plus souvent dans la décoration sont : les méandres (fig. 31 d, page 95), les oiseaux volant ou sur la branche (fig. 31 e), les dragons et autres animaux fantastiques (fig. 31 f), les rosaces formées de courbes (fig. 31 j), les combinaisons géométriques (fig. 31 k), les bordures à éléments curvilignes (fig. 31 l), les fleurs, les treillages, etc.

La *coloration* est riche et harmonieuse. Elle n'est pas naturelle, mais conventionnelle ; c'est pourquoi on ne trouve jamais de perspective et presque jamais de teintes dégradées dans les peintures décoratives chinoises. Par contre, les couleurs sont employées de manière à produire le maximun d'éclat.



Ornements japonais.

L'*art japonais*, qui s'est développé sous l'influence de la Chine, est aujourd'hui en progrès sur l'art chinois, par une meilleure entente des formes stylisées ; mais il en diffère peu en ce qui concerne le plan et les éléments de la composition. Les quelques dessins que nous reproduisons (fig. 31 m, 31 n, 31 o), donneront une idée de l'ornementation japonaise moderne.



CHAPITRE III

L'ART GREC (1200—146 av. J.-C.)—L'ARCHITECTURE

68. Notions historiques.—Nous voici arrivés à l'art le plus merveilleux, le plus parfait qui ait encore existé. Le monde a vu des travaux plus somptueux, plus grandioses que ceux des Grecs, mais non de plus esthétiques.

C'est un volume qu'il faudrait pour décrire convenablement l'art grec, mais le cadre de cet ouvrage nous contraint de nous borner aux notions les plus importantes. Elles mériteront du moins toute notre attention.

Comme la presqu'île de la Grèce est située entre l'Italie, l'Asie et l'Égypte, et que les Phéniciens, peuple navigateur et commerçant, se faisaient les intermédiaires entre les nations de ces différentes contrées, il n'est pas étonnant que l'art hellénique, à l'origine, se soit inspiré de celui des pays voisins. Aussi on remarque que les plus anciennes constructions de la Grèce, par exemple les murs cyclopéens, sont semblables aux œuvres primitives de l'Égypte et de l'Assyrie. Elles furent faites, les unes et les autres, de gros blocs de pierre solidement encastrés.

Les Grecs ont emprunté aux Égyptiens l'idée de la colonne et de l'architrave[1]. L'imitation de l'art assyrien est de même évidente dans beaucoup d'œuvres de la Grèce. Mais le génie créateur des Grecs et leur sentiment esthétique des bonnes proportions ne tardèrent pas à marquer tous leurs ouvrages du caractère de la beauté la plus raffinée.

1 Pierre ou poutre horizontale qui porte immédiatement sur le chapiteau (fig. 31p. page 103).

Ainsi l'art grec fut le résultat d'un art plus ancien qui s'est développé sous une inspiration nouvelle, inspiration qui ne fut entravée par aucune loi, mais qui fut servie au contraire par un sentiment inné du beau.

Ce développement commença après les invasions des Doriens. La Grèce se dégage dès lors des influences asiatiques et tend à se créer un art qui lui soit propre. Cet art grandit toujours et atteint son apogée au Ve siècle av. J.-C., sous Périclès,qui mérita de donner son nom à ce siècle, le plus brillant dans l'histoire de sa patrie. Il n'est pas nécessaire de dire à quel degré de civilisation ce pays était alors parvenu. On sait qu'il avait dépassé celui de tous les autres pays de l'antiquité, et que, dans les arts notamment, il paraît être arrivé au plus haut point que puisse atteindre le génie humain. Aussi les œuvres des Grecs sont restées des modèles qui ont été étudiés et imités depuis par les artistes de tous les pays.

69 a. L'architecture.—Ce qui fait principalement la perfection de l'architecture hellénique, c'est qu'elle fait naître le sentiment de la majesté, de la beauté, sans jamais dépasser les proportions ordinaires, ni avoir recours à la profusion des ornements.



Fig. IV—Le Parthénon, à Athènes (état ancien).

69 b. Les monuments.—Les principaux monuments d'architecture grecque sont des temples. Outre ces édifices on ne compte qu'un petit nombre de théâtres et de tombeaux. Les Grecs avaient aussi des maisons particulières, mais il en reste peu de vestiges. C'est donc principalement dans l'architecture religieuse que l'on peut étudier les principes de l'art hellénique.

Les temples.—Les temples étaient construits sur des plate-formes en pierre, entourées ordinairement de trois degrés. L'édifice était rectangu-

laire et précédé d'un portique environné de colonnes (fig. IV). L'entablement[1], et quelquefois aussi la colonnade, faisait tout le tour du temple. Celui-ci, dans le dernier cas, était appelé péristyle (de *peri*, autour, et *stulos*, colonne).

Les grandes lignes de ces édifices sont donc horizontales ; c'est encore la construction en plates-bandes supportées par des colonnes. Le toit a deux pentes, qui forment sur chacune des façades, au-dessus du portique, un fronton[2] peu élevé dont le tympan[3] est souvent orné de bas-reliefs.

Les temples étaient classifiés suivant le nombre de colonnes qu'il y avait à la façade principale. Ainsi :

Les temples tétrastyles[4] en avaient quatre,
" " hexastyles " " six,
" " octostyles " " huit,
" " décastyles " " dix,
" " dodécastyles " " douze.

Quelques temples étaient découverts, mais la plupart ne recevaient la lumière que par la porte, quelquefois aussi par des ouvertures ménagées dans le toit.

Les temples grecs étaient construits de pierre et de marbre blanc. Les principaux qui nous ont été conservés jusqu'à présent sont :

Le temple d'Apollon, à Delphes,

Ceux de Thésée et de Jupiter Olympien, à Athènes,

Les trois temples de Poestum,

Enfin le temple du Parthénon, qui s'élève sur l'Acropole ou citadelle d'Athènes, près de l'Erechthéion[5] et des Propylées[6].

Le Parthénon (fig. IV), œuvre des trois artistes les plus célèbres de l'antiquité : Phidias, Ictinus et Callicrate, est le chef-d'œuvre de l'art grec. Il fut élevé sous Périclès et marque le point culminant de la civilisation athénienne.

---

1 Grande saillie supportée par des colonnes.
2 Couronnement formé par deux portions de corniches obliques (rampants), qui se raccordent à leurs extrémités avec la corniche d'un entablement (fig. IV).
3 Espace compris entre la corniche et les deux rampants d'un fronton (fig. IV).
4 De *tettara*, quatre, et *stulos*, colonne, etc.
5 Petite construction qui réunissait deux temples.
6 Espèce de portique formant l'entrée de l'Acropole.

Théâtres, tombeaux et *maisons particulières*. — Les *théâtres*, destinés aux pièces dramatiques, étaient découverts, tandis que les *odéons*, réservés aux concerts, étaient abrités sous des toits supportés par des colonnes. Ces édifices étaient construits en pierre. Le mur formant le fond de la scène était percé de portes ornées de sculptures. Les gradins, également en pierre, s'élevaient en amphithéâtre demi-circulaire.

On a retrouvé très peu de tombeaux. Le seul important fut celui de *Mausole*, roi de Carie, d'où est venu le nom de mausolée donné à ces constructions. Il se composait d'une grande base carrée et d'une colonnade entourant une masse rectangulaire qui supportait une pyramide de même grandeur. Il était orné de statues, de lions sculptés, etc.



Athènes et son Acropole (état actuel).

Les *habitations particulières* des Grecs étaient généralement petites. Cependant, à la dernière époque, ils en eurent de fastueuses, admettant des colonnades, des portiques, etc.

70. Caractères généraux de l'architecture. 1° — *L'ordonnance régulière et harmonique des colonnes, entablements* et *frontons*.

Les temples égyptiens avaient de grandes dimensions ; ceux des Grecs eurent mieux : ils eurent des proportions. Toutes les parties architectoniques de l'édifice, colonnes, entablement, frontons, etc., étaient réglées sur

une échelle de proportions, à l'aide d'une unité qui était le *module* ou demi-diamètre de la colonne, à la base.

"Le temple grec, dit M. Collignon, est un tout organique de la plus haute expression, où tout concourt à faire un ensemble harmonieux, et dont l'unité est fondée sur les règles les plus claires."

2° *La pureté et la beauté des formes.*—Le goût délicat des Grecs les détourna de tout ce qui est monstrueux ou disproportionné. La ligne droite se combine heureusement avec la ligne courbe pour produire des formes variées, qui sont tantôt sévères, tantôt élégantes et délicates, et qui satisfont toujours l'œil.

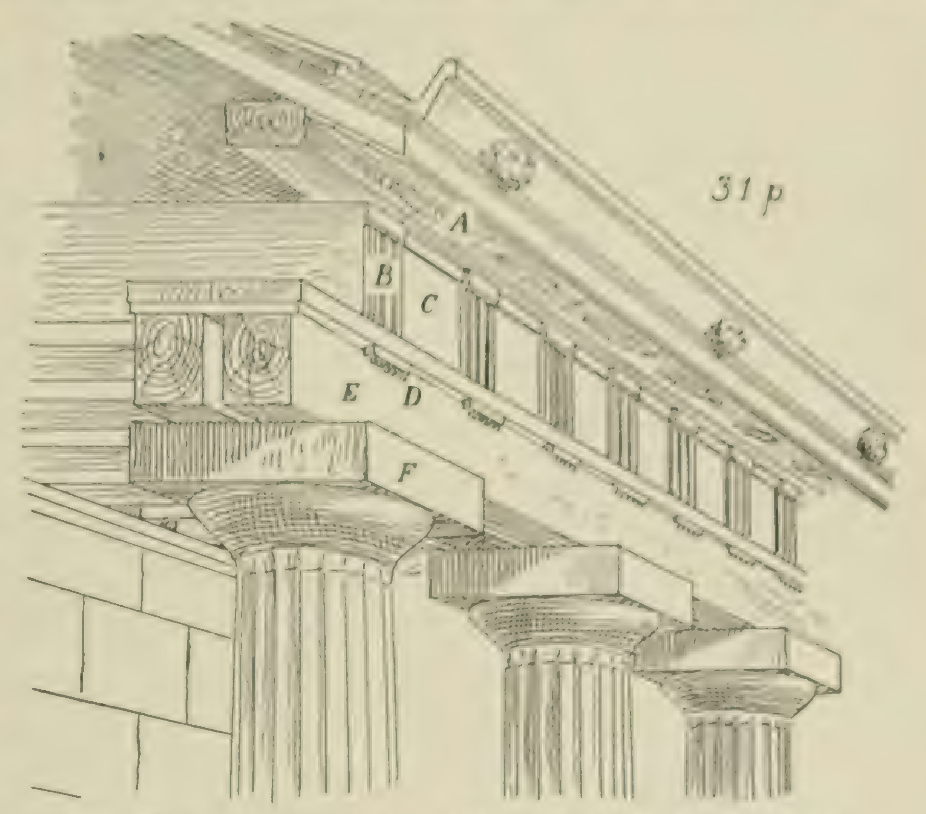


Fig. 31p.—Origine de l'entablement de l'ordre dorique.

De plus ces formes sont raisonnées. Ainsi les colonnes, tout en laissant circuler l'air et la lumière, soutiennent le toit ; le tailloir F (fig. 31p) du chapiteau supplée à la tuile qui mettait la colonne de bois à l'abri de la pluie. La corniche est le bord du toit. Enfin l'architrave E remplace la poutre maîtresse qui était posée sur les colonnes et qui supportait les solives du plafond.

3° *L'expression d'une élégante solidité.*—Les temples n'ont qu'un étage, et les colonnes, qui reposent sur leur soubassement de pierre, à de faibles distances les unes des autres, procurent à l'esprit une satisfaction calme et sérieuse. Elles forment avec l'entablement qu'elles supportent un ensemble gracieux, qui éveille dans l'âme une idée de force et de solidité.

71. Caractères particuliers. Les ordres d'architecture. — C'est principalement par la constitution des ordres et par les proportions qu'elle leur a données, que la Grèce a affirmé son style d'architecture, et qu'elle a doté ses monuments d'un caractère de beauté jusqu'alors inconnu.

Un ordre d'architecture est constitué par la colonne et l'entablement qu'elle supporte, quand ces deux parties suivent un système particulier de proportion[1]. Il y a trois ordres grecs: le *Dorique*, l'*Ionique* et le *Corinthien*.

L'ordre *dorique* (le premier dans la figure V), ainsi appelé de ses inventeurs, les Doriens, est le plus ancien et le plus simple des trois ordres. Il est sévère et exprime le repos, la solidité, la force. La colonne dorique repose sans base sur les marches du temple. Le profil du fût est légèrement convexe tout en diminuant un peu par le haut ; et sa surface est creusée du haut en bas de cannelures qui forment entre elles des arêtes aiguës. Le chapiteau consiste en un bloc circulaire appelé *échine*, dont le profil est une courbe très délicate, qui semble représenter la résistance d'une matière comprimée. Sur l'échine est posé un bloc carré de même épaisseur, lequel est appelé tailloir. Puis vient l'entablement avec sa frise[2] ornée de triglyphes.

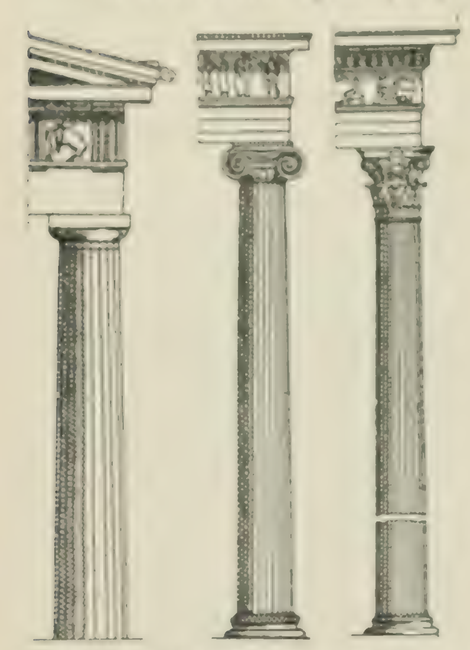


Fig. V—Les trois ordres grecs.

L'ordre *ionique* (le deuxième dans la fig. V) fut créé par les Ioniens, qui avaient des mœurs moins sévères que les Doriens. Aussi cet ordre fut-il plus élégant et plus délicat que le premier. La colonne ionique a une base circulaire qui varie de forme. Le fût de la colonne est légèrement renflé au tiers de la hauteur, et diminue un peu par le haut. Les cannelures sont séparées par des filets plats.

Mais c'est dans le chapiteau que se trouve le trait le plus caractéristique de cet ordre, la volute. Cette courbe, en s'épanouissant largement de chaque côté, cache en partie une échine très diminuée. La frise de l'entablement est ornée de bas-reliefs.

1 Le choix de la colonne, chez les Grecs, déterminait l'ordre, le style auquel appartenait la construction.

2 Partie de l'entablement placée entre l'architrave et la corniche (fig. 31p).

L'ordre *corinthien* (le troisième dans la figure V), comme son nom l'indique, est originaire de Corinthe. La colonne de cet ordre ressemble beaucoup à la colonne ionique, mais elle est encore plus légère et plus élancée, et toutes les parties, surtout le chapiteau, en sont plus riches et plus élégantes. Le chapiteau a la forme d'une cloche renversée, dont la base est cachée par deux rangées de feuilles d'acanthe qui courbent la tête en dehors.

L'idée de ce chapiteau, la partie caractéristique de l'ordre, aurait été inspirée à un célèbre sculpteur nommé Callimaque, par la vue de feuilles d'acanthe qui avaient crû autour d'une corbeille déposée sur la tombe d'une jeune personne.

De gracieuses volutes, qui prennent naissance derrière les feuilles d'acanthe, supportent les quatre coins d'un léger tailloir à faces concaves. D'autres volutes moins importantes se tournent en sens contraire pour se rencontrer deux à deux sur chacune des faces du chapiteau, tandis qu'une tige plus hardie vient s'épanouir en fleuron au milieu du tailloir.

L'entablement a une frise ornée de bas-reliefs, et une corniche remarquable par l'emploi de denticules[1].

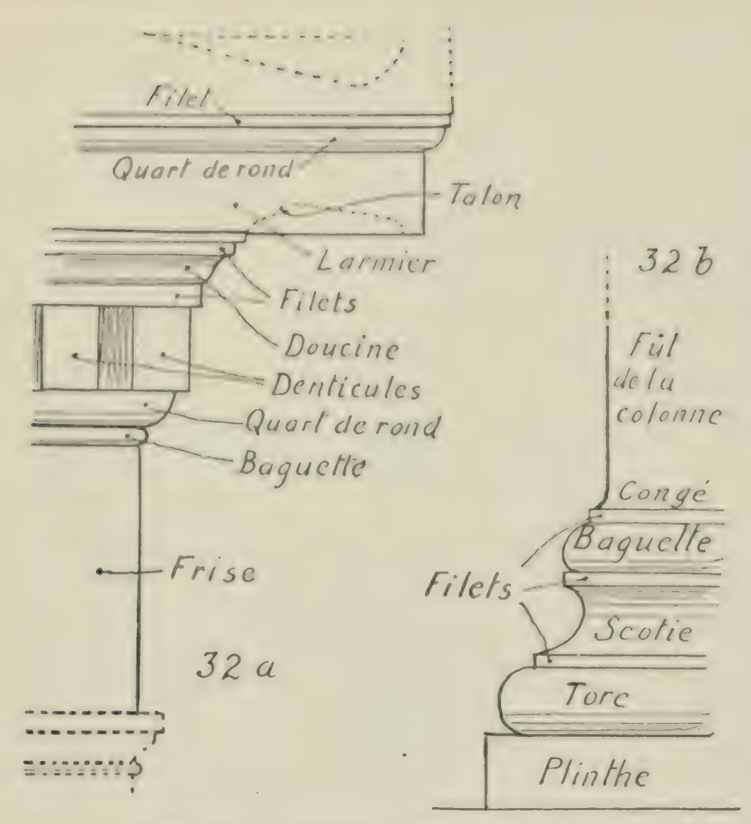
Les Grecs furent les premiers à faire usage des caryatides[2], c'est-à-dire à remplacer la colonne par une statue allégorique, comme à l'Erechthéion d'Athènes.

72. Les moulures.—Les Grecs furent aussi les premiers à faire un emploi raisonné et vraiment esthétique de ce genre d'ornementation. Les moulures ornent la base de la colonne, le chapiteau et surtout l'entablement, où elles prennent des proportions en rapport avec leur importance. Ainsi le larmier, destiné à rejeter les eaux pluviales en dehors de la construction, est la plus grande saillie, tandis que les autres moulures, plus petites, servent à soutenir le larmier ou à le couronner. Les moulures grecques, ainsi que les romaines, sont restées classiques. Ce sont les moulures dont on fait encore le plus souvent usage aujourd'hui.

---

1 Sortes de dents formées de découpures rectangulaires (fig. 32a). On voyait rarement les denticules dans la corniche ionique.

2 Caryatide : de Cariate, habitant de la ville de Carie, qui fut prise par les Grecs. L'esclavage des femmes amenées à Athènes fut représenté par des statues qui soutenaient l'entablement. Ce fut l'origne des caryatides.



Corniche corinthienne et base attique.

Les principales moulures grecques se trouvent dans les deux figures 32 a et 32 b. La première donne le profil de la corniche corinthienne, et la deuxième, le profil de la base attique, celle qui a été le plus souvent employée pour les colonnes ioniques et corinthiennes.

Nous nous bornons à ces quelques mots sur les moulures parce que ce sont plutôt des détails d'architecture que des ornements proprement dits. On parlera plus loin des ornements qui se mettent sur les moulures[1].

1 On trouvera une étude complète des moulures dans le 2e cahier A, de dessin géométrique, par F. G.-M. (Partie du maître).





CHAPITRE IV

L'ART GREC (SUITE)—L'ORNEMENTATION

73. Notions générales.—Il a fallu trois siècles à la sculpture d'ornement, ainsi qu'à la statuaire grecque, pour atteindre sa perfection. Les travaux les plus anciens ont quelque chose de raide, de lourd; ceux qui ont suivi sont meilleurs, et la sculpture s'est ainsi perfectionnée de siècle en siècle jusqu'à celui de Périclès, où elle atteignit son apogée.

Pour l'ornementation comme pour l'architecture, les Grecs se sont inspirés, au commencement, des travaux égyptiens et assyriens. Ainsi, la rosace, la palmette, le méandre et la volute grecs sont d'inspiration assyrienne ; les feuilles de lotus et les frettes sont d'origine égyptienne.

Mais si chez les Égyptiens, les artistes étaient enchaînés par les lois d'une religion imparfaite, chez les Grecs leur talent eut pleine liberté ; et, guidés par leur sentiment du beau, ils arrivèrent promptement à une perfection incomparable.

Il existe une autre différence entre l'ornement hellénique et l'ornement égyptien, mais celle-ci moins à la louange du premier : c'est qu'il ne fait pas toujours partie de l'édifice, comme en Égypte. Cependant, s'il paraît quelquefois ajouté à la construction, il dérive de cette construction même et en suit le développement.

Cela s'observe particulièrement dans les temples d'ordre dorique, où les ornements tirent visiblement leur origine de la structure primitive des

temples. Ainsi les triglyphes[1] représentent le bout des solives, et les mutules[2] celui des chevrons. Les ornements appelés gouttes, qui se trouvent en dessous des triglyphes, ont la forme de chevilles (D, fig. 31 p).

74. Caractères de l'ornementation.—Elle est :

1° *Esthétique.*—L'idée dominante de l'ornementation égyptienne avait été le symbolisme ; chez les Grecs, c'est le sentiment esthétique qui fut l'apanage de tout l'art ; et si aucun style n'a atteint une aussi grande perfection, c'est que nulle nation, il faut le redire, n'a eu autant que les Grecs le désir constant d'arriver à la beauté et à la pureté parfaite de la forme.

Toutes les lois de l'harmonie, ainsi que celles de la tangence des courbes, de la subordination des parties, etc., sont strictement observées. Le fait est que la plupart de ces lois ont été formulées d'après la pratique de leurs artistes.

2° *Conventionnelle* et *décorative.*—L'ornementation des monuments de la Grèce n'était ni réelle, ni imitative, mais conventionnelle, c'est-à-dire soumise aux lois de la décoration. La représentation des plantes ou autres formes naturelles ne s'y voit jamais sans être plus ou moins stylisée ; et c'est précisément le caractère le plus élevé de cet art. Tout tendait à la régularité et à la symétrie ; et, suivant les paroles imagées d'un auteur "même les crêtes blanches des vagues de la mer, soulevées par le vent, et d'ordinaire si variables et si capricieuses, sont amenées sous le joug de la régularité ornementale."

Dans les motifs floraux néanmoins, les artistes, toujours guidés par leur sentiment esthétique et leur horreur pour l'excès, ne se sont pas départis des lois de croissance et du caractère général de chaque espèce de plante.

3° *Élégante* et *gracieuse.*—Cette élégance est obtenue par l'emploi fréquent des lignes courbes et ondulées, et surtout de la spirale, qui, tout en ajoutant à la variété de la composition, la rendent souple, dégagée et gracieuse. Ces courbes, combinées de mille manières avec les éléments naturels idéalisés, forment l'un des caractères dominants de l'ornementation grecque. Il sera facile de l'observer dans l'étude que nous allons faire à présent des éléments employés par les artistes décorateurs de cette époque.

75. Éléments de l'ornementation grecque (à part les ornements architectoniques dont nous avons parlé plus haut) :

---

1 Ornements rectangulaires portant des rainures profondes et verticales (B, fig. 31p).
2 Sortes de blocs placés en-dessous du larmier (A, fig. 31p).

a) **Éléments qui décoraient les plates-bandes.** 1° *Méandres* ou *frettes grecques* (fig. 32), formées de lignes brisées régulières, dont les parties se rencontrent à angle droit (répétition).

On a déjà vu que ces ornements étaient d'inspiration égyptienne; mais les Grecs leur donnèrent des formes variées. Ils en firent un usage si fréquent, que, très souvent, on les nomme tout simplement des *grecques*.

Lorsqu'ils faisaient usage de méandres simultanément avec d'autres ornements, ceux-ci étaient formés de courbes, afin d'obtenir ainsi la variété nécessaire à l'harmonie.

2° *Boucles* et *spires* (fig. 33), deux petits ornements gracieux formés, le premier, de cercles ou plutôt d'anneaux enlacés (répétition suivie et continue), et le deuxième, de petites spirales disposées en sens inverse, deux à deux (répétition renversée).

Ces ornements s'alliaient heureusement avec les lignes droites des chambranles[1] et des autres parties architectoniques.

3° *Postes* ou *flots grecs* (fig. 34), représentation conventionnelle, pense-t-on, des vagues de la mer (no 74, 2°). Ils sont formés d'enroulements en S qui se relient d'une façon continue. Ils ont une certaine ressemblance avec les spires.

4° *Palmettes* (fig. 35). C'est l'un des éléments les plus importants et les plus caractéristiques de l'ornementation hellénique; et aucun peut-être ne mérite d'être étudié plus attentivement[2]. L'emploi fréquent et varié que les décorateurs grecs ont fait de la palmette, et la diversité de forme qu'ils ont su donner aux pétales qui la composent, en font un ornement tout à fait intéressant.

Ces pétales sont tantôt droits, tantôt courbes, tantôt ondulés, tantôt flamboyants (fig. 18), et toujours groupés et épanouis en forme de cloche.

Ce sont des formes conventionnelles qui paraissent être empruntées à la fleur de chèvrefeuille, l'une des plus belles plantes d'agrément. Les palmettes ainsi composées sont remarquables par leur élégance, leur grâce, leur légèreté et leur caractère puissamment stylisé. Le bas de l'ornement se termine ordinairement par des enroulements. Le plus souvent les pal-

1 Bordure peu saillante et ordinairement formée de moulures, qui suit le contour des ouvertures rectangulaires.

2 Voir au no 14 l'analyse esthétique qui a été faite de la palmette.

mettes sont reliées entre elles par des spires ou autres courbes. Souvent aussi la fleur de lotus alterne de la manière la plus heureuse avec la palmette, pour former des bordures d'un goût parfait.

b) **Ornements qui décoraient principalement les chapiteaux.**—

1° La *feuille d'acanthe* (fig. 36, a et b). L'acanthe est une autre belle plante d'agrément à feuille caractéristique (a), de grande dimension.



Principaux éléments de l'ornementation grecque.

La forme conventionnelle (b) de cette feuille a été employée chez les Grecs à orner principalement le chapiteau corinthien (voir no 71, l'ordre corinthien).

L'acanthe fut beaucoup plus usitée dans l'architecture romaine, et devint par la suite la principale feuille ornementale classique.

2° La *volute* (fig. 37). C'est un ornement formé d'un enroulement en spirale. On le trouve particulièrement dans les chapiteaux ioniques et corin-

thiens. Le chapiteau ionique en a deux qu'on peut comparer aux replis d'un coussinet placé entre le fût de la colonne et le tailloir ; et le chapiteau corinthien en a quatre principales : une sous chaque angle du tailloir, et huit plus petites placées en regard deux à deux, sur chaque face du chapiteau (voir no 71, l'ordre ionique et l'ordre corinthien). Les antéfixes sont souvent formées de deux volutes placées dos à dos et surmontées d'une palmette.

c) **Ornements sculptés sur les moulures.** 1° Les *perles* et les *olives* (fig. 38), ornant les baguettes ou autres petites moulures convexes. Les perles sont rondes et les olives sont oblongues. Parfois les perles ou les olives se suivent, le plus souvent elles sont alternées.

2° Les *oves* (fig. 38 deuxième partie), ornant les quarts de rond. Ils ont une forme qui se rapproche de celle de l'œuf et sont séparés les uns des autres par des dards aigus ou des feuilles d'eau angulaires. Le relief arrondi des oves alternant ainsi avec des formes aiguës offre un contraste de fort bon goût.

3° Les *rais de cœur* (fig. 39), ornant les talons. Ils sont composés de fleurons en forme de cœur alternant avec des feuilles d'eau ou des dards. L'angle des moulures était décoré d'une petite feuille d'acanthe.

4° Les *tresses*, ornant les tores et quelquefois aussi les moulures plates. Elles simulent des bandelettes tressées.

d) **Ornements qui décoraient les frises, les plates-bandes, etc.**—

1° Les *rinceaux* (fig. 40) ou enroulements formés de tiges et de feuilles courbées en spirales et qui paraissent sortir les unes des autres. Ce n'est qu'à la dernière époque grecque que parurent les rinceaux enroulés qui devaient prendre tant de développement dans l'art romain. Les premiers furent comparativement simples et employés dans les décorations peintes à l'intérieur seulement. Les frises extérieures étaient ornées de bas-reliefs représentant des figures d'hommes ou d'animaux.

2° Les *bucranes* et les *guirlandes* (fig. 41).—Les bucranes rappelaient les crânes décharnés des bœufs offerts en sacrifice, comme les guirlandes rappelaient les fleurs dont on ornait la tête de ces animaux avant de les immoler. Ainsi ces ornements décoraient d'une manière frappante la frise des temples et les autels, les lieux mêmes du sacrifice.

3° Les *chimères* (fig. 45).—La chimère proprement dite est un monstre fabuleux ayant une tête de lion, un corps de chèvre et une queue de dragon ;

mais on étend souvent ce terme à d'autres animaux chimériques créés par la fantaisie des artistes. Les chimères grecques couronnaient les acrotères, c'est-à-dire les pierres en forme de base que l'on plaçait à la façade des temples antiques, aux extrémités des frontons, et parfois aussi au sommet.

4° Les *têtes de lion* (fig. 30), ornant la cymaise ou dernière moulure de la corniche (fig. 31 p), où elles sont placées de distance en distance.

5° Les *rosaces* (fig. 43), décorant les plafonds des larmiers ou les plates-bandes.

6° Les *fleurons* (fig. 44), rappelant différentes sortes de fleurs ou de feuilles et distribués de diverses manières dans les décorations peintes ou sculptées. Le fleuron de la figure 44, est une forme conventionnelle de la fleur de lis. En comparant cet ornement avec la fleur de lotus de la figure 19, on observera facilement combien les artistes grecs avaient le goût incomparablement plus délicat que les Égyptiens. Aussi cet ornement, comme la plupart des ornements grecs, se prête admirablement à une analyse esthétique, analogue à celle que nous avons faite de la palmette au no 14.

7° Les *feuilles* d'*aloès*, de *laurier*, etc.

76. Remarques sur le juste emploi que les Grecs ont fait de ces ornements.—Les Grecs n'ont pas appliqué des ornements sur toutes les moulures; ils en ont laissées sans décoration, de manière à réserver un repos pour l'œil.

Dans la corniche, il n'ont jamais sculpté le larmier, qui demande à être lisse pour l'écoulement des eaux pluviales. Les moulures droites, en général, ne doivent pas être ornées, parce qu'elles servent de limites ou de séparation aux autres parties.

Tous les ornements des corniches se correspondaient perpendiculairement ; les intervalles entre les colonnes réglaient les parties les plus importantes, et celles-ci, les plus petites.

Enfin les ornements participaient au caractère de l'ordre qu'ils embellissaient. Ainsi ceux de l'ordre ionique étaient plus simples et moins délicats que ceux de l'ordre corinthien.

77. Peinture décorative.—On ne connaît pas bien la décoration polychrome des monuments grecs, parce que le temps en a presque totalement effacé les traces. On a même pensé, jusqu'au siècle dernier, qu'aucun extérieur de temple n'avait reçu une décoration en couleurs. Mais il est prouvé

aujourd'hui que les Grecs suivirent les traditions de l'Asie et de l'Afrique, dans cet art comme dans les autres, et qu'ils employèrent la couleur en teintes plates sur la pierre, les enduits et même le marbre. C'était donc encore une peinture murale et décorative, destinée à faire ressortir et à enrichir les formes de l'architecture. Les couleurs les plus employées étaient des tons d'ocre rehaussés de tons plus vifs de rouge, de bleu, de blanc et d'or.

La peinture recouvrait aussi la sculpture d'ornement et quelquefois même les statues.

Les ornements peints qui revenaient le plus souvent étaient les flots grecs, les méandres, les spires et les palmettes.

Les derniers artistes grecs firent des essais de peinture imitative et arrivèrent à de bonnes expressions de forme, de lumière et d'ombre, et même de perspective ; mais ces compositions ne nous sont connues que par les descriptions que nous en ont faites des littérateurs romains, et par les copies qui en ont été reproduites dans les décorations pompéiennes. Il est permis de supposer qu'elles ressemblaient à celles que l'on faisait à la dernière époque sur les vases.

Le peintre grec le plus célèbre fut Apelles. Alexandre ne voulait pas être peint par d'autres que lui, et les auteurs anciens vantent beaucoup ses ouvrages.

77a. La statuaire.—Cet art atteignit également, chez les Grecs, le plus haut degré de perfection. Les statues de Phidias et de ses disciples ont le naturel le plus vrai et le plus libre. Ce sont en même temps des modèles de calme et de dignité. La Minerve du Parthénon était considérée comme le chef-d'œuvre du grand sculpteur. Elle avait environ 35 pieds de hauteur, sans compter le piédestal. La déesse était représentée sous la figure d'une belle vierge, à la taille élevée, debout et coiffée d'un casque. Dans une main elle portait une victoire, l'autre était appuyée sur une lance.

Une autre statue remarquable de Phidias était le Jupiter Olympien, ce Jupiter dont la majesté terrible avait été inspirée à l'artiste par la lecture d'Homère.

Les bas-reliefs les plus importants sont ceux qui décoraient le Parthénon et qui avaient été exécutés par Phidias lui-même ou sous sa direction. Les métopes[1], le tympan de chacun des deux frontons et la frise qui lon-

1 Parties de la frise qui existent entre les triglyphes (C. fig. 31 p).

geait le mur de la cella (sanctuaire), à l'extérieur, étaient décorés de ces bas-reliefs. Des guerriers, des chevaux avec leurs cavaliers, des victimes qu'on conduit au sacrifice, etc., forment les sujets de ces compositions.

Toutes les figures sont d'un naturel et d'une aisance admirables.

Les personnages qui décoraient la frise de la cella, haute d'environ cinq pieds, représentaient une fête en l'honneur de Minerve. Ce bas-relief ne comptait pas moins de 300 figures et passe pour le plus parfait qui ait jamais existé.

La céramique, le meuble.—La céramique doit aussi attirer notre attention, car cet art avait une si grande importance chez les Grecs, que la république prit une amphore pour emblème.

"Les vases grecs sont des modèles par l'élégance des formes, l'éclat du vernis et souvent aussi par la grâce noble des ornements et des figures qui les couvrent". PELLISSIER.

La céramique grecque se divise en trois périodes : dans la première, les figures sont peintes en brun pâle sur la couleur de la pâte ; dans la deuxième, elles sont noires sur un fond rouge, jaune ou blanc ; dans la troisième période, les peintures sont généralement de couleur rouge, et se détachent sur un fond noir.

Fig. 44 a—Vases grecs.

Les ornements les plus employés sur ces vases sont des frettes, des palmettes, des fleurs, des figures d'animaux et des figures humaines. Nous donnons quelques formes de vases grecs dans la figure 44 a.

Il nous est parvenu peu d'exemples de *meubles* grecs ; mais ce peu suffit à nous faire voir l'élégance qu'on a su imprimer à ces productions. Ce sont des tables, des sièges et des lits confectionnés en bois de cèdre ou d'olivier. La forme en est assez simple ; les pieds se terminent en pattes de biches ou de lions.



CHAPITRE V

LES ARTS ÉTRUSQUE ET ROMAIN

1° L'ART ÉTRUSQUE (1500-283 av. J.-C.)

78. Notions historiques et éléments. —Les Étrusques disaient s'être établis en Italie plusieurs siècles avant la fondation de Rome. Ils habitaient la Toscane, partie de la péninsule qui longe la Méditerranée. Cette situation les mettait en relation avec l'Assyrie, l'Égypte et la Grèce, qui exercèrent une influence marquée sur leur art. Mais de ces contrées, ce fut la Grèce qui exerça l'influence décisive et qui donna au style étrusque son caractère principal. Ainsi ce fut un art hétérogène, une combinaison plus ou moins originale d'éléments pris à l'Orient, surtout à Athènes. Comme nous avons décrit l'art de ces contrées, il suffira, ce nous semble, de dire ici un mot des qualités propres aux travaux des Étrusques et des éléments particuliers qu'ils ont laissés aux Romains. Ces éléments furent d'abord la voûte, qu'ils avaient employée dans leurs travaux d'égouts, ainsi que dans la construction de leurs ponts et de leurs portes de ville ; puis la colonne toscane (la première dans la figure VII), qui est une imitation simplifiée de la colonne dorique. On verra plus loin que les Romains ont fait un grand usage de la voûte, et qu'ils ont adopté l'ordre toscan comme ordre d'architecture.

Dans la construction de leurs temples, les architectes étrusques n'ont pas montré le même goût esthétique que les Grecs. Ils leur ont emprunté beaucoup d'éléments architectoniques, mais ils les ont mis en œuvre d'une manière moins bien raisonnée. On peut en dire autant de l'ornementation ; en

général, elle ne fut pas mieux interprétée. Néanmoins, dans leurs produits industriels, qui sont innombrables, on trouve beaucoup de compositions remarquables par la délicatesse, l'harmonie et la pureté des formes.

La céramique et la peinture furent les deux arts plastiques qui acquirent le plus de développement chez les Étrusques, grâce aux nombreux modèles qu'ils importèrent de la Grèce. Ils ont laissé plusieurs fresques murales remarquables, et surtout des poteries d'une technique parfaite. L'argile en est fine, et le vernis tenace. Les formes sont ordinairement légères, élégantes et d'aspect varié.

2° L'ART ROMAIN (146 av. J.-C.—476 ap. J.-C.)—L'ARCHITECTURE

79. Notions historiques.—Rome, fondée sur les bords du Tibre, l'an 753 avant J.-C., prospéra avec une rapidité étonnante. Après avoir soumis les Étrusques, ses voisins, et tous les autres peuples de l'Italie, elle réduisit la Grèce et la Macédoine en provinces romaines. Sous Auguste César, son glorieux empereur, Rome devint maîtresse de l'univers. C'était le moment que Dieu s'était choisi pour faire paraître le Sauveur du monde. Ce fut aussi celui où l'empire, après des guerres incessantes, put enfin jouir de la paix. Les arts brillèrent alors d'un éclat extraordinaire, et de somptueux monuments s'élevèrent de toutes parts. Après cet élan, la sève de l'art commença à s'épuiser ; puis au IVe siècle, arriva la déchéance.

Ainsi, dans l'histoire de l'art romain, on peut distinguer quatre époques: 1° une époque de lutte, qui ne produit presque rien ; 2° un siècle de paix, le grand siècle d'Auguste, qui fut abondant en grandes œuvres ; 3° le siècle suivant, ou l'art vit surtout d'imitation ; 4° enfin, l'époque de décadence (IIIe et IVe siècles).

L'art romain dérive de l'art étrusque et de l'art grec. Ce sont des architectes étrusques qui érigent les premiers temples de Rome, des ingénieurs étrusques qui construisent ses remparts et ses canaux. Après les guerres puniques, il en est autrement. Les Romains sont amenés à connaître la civilisation grecque, et ils en sont vite séduits. Alors ce ne sont pas seulement les dépouilles de la Grèce qui envahissent Rome, mais encore tout un peuple d'artistes. La nation grecque est subjuguée, mais son art règne en maître dans la capitale de l'empire. Ce sont des artistes grecs qui en construisent et décorent les temples, les palais et tous les monuments. Le goût des

Romains pour le faste et la grandeur est admirablement servi par le talent hellénique; mais, encore une fois, l'art grec n'est que transporté à Rome, pour y produire ce qu'on peut appeler l'art gréco-romain.

80. Monuments. — Les travaux de l'ancienne Rome sont extraordinairement nombreux et variés. Nous sortirions du cadre de cet ouvrage si nous entreprenions de les décrire tous. Il faudra donc encore ici nous borner à dire quelques mots des principaux monuments, et à faire ressortir ce que leur style a de caractéristique.

Les Romains ont donné une grande valeur pratique à leur architecture, car ils ont appliqué cet art non seulement aux *temples*, aux *palais*, aux *théâtres* et aux *tombeaux*, comme les Grecs, mais encore à une foule de travaux d'utilité publique ou d'agrément, comme les *aqueducs*, les *bains*, les *ponts*, les *basiliques*, les *ports de mer*, les *cirques*, les *amphithéâtres*, les *arcs de triomphe*, les *monuments funéraires*, etc. Une description sommaire de ces divers travaux fera mieux voir cette vérité.

Les premiers *temples* romains diffèrent peu de ceux de la Grèce (no 69). Il faut en dire autant des *théâtres*. L'un des temples romains les mieux conservés est celui de Nîmes, connu sous le nom de Maison carrée. Comme exemple de théâtre on peut citer celui d'Orange. Sous l'empire, les Romains adoptèrent la forme circulaire pour leurs temples. Le plus célèbre de cette époque est le Panthéon d'Agrippa. Il est surmonté d'une vaste coupole qui a donné à Bramante l'idée du dôme de Saint-Pierre.

Les *aqueducs* sont peut-être les travaux les plus remarquables des Romains. Ils consistaient essentiellement en un chenal artificiel disposé sur une pente douce et régulière, et destiné à amener l'eau des montagnes à Rome. Quand ce canal avait à franchir des vallées, il était supporté par des arcades[1] en maçonnerie formant une sorte de viaduc. Quelquefois il y avait plusieurs rangées d'arcades superposées qui s'élevaient à une grande hauteur, comme dans l'aqueduc qui est connu sous le nom de Pont du Gard, près de Nîmes. Plusieurs de ces conduits servent encore aujourd'hui.

Les *bains publics* ou *thermes* étaient nombreux à Rome. Sous les empereurs ils devinrent des lieux de réunion. Outre quatre ou cinq salles de bain proprement dites, ils comportaient d'autres salles plus ou moins nom-

1 Ouvertures cintrées.

breuses suivant la magnificence des thermes. Ceux de Titus et de Caracalla étaient de dimensions colossales et d'une richesse inouïe.

Les *basiliques* étaient des édifices publics où l'on rendait la justice et où l'on trafiquait. Le plan en était simple : c'était un bâtiment rectangulaire divisé dans le sens de la longueur en trois nefs, par deux rangs de colonnes. À l'extrémité de la nef centrale, qui était la plus large, se trouvait une abside en forme de demi-cercle, où siégeait le tribunal. C'est le plan qui a été adopté par les chrétiens des premiers siècles pour leurs églises.

Les *cirques* avaient la forme d'un long rectangle arrondi en démicycle à l'une des extrémités. Ils étaient destinés aux courses de chevaux et de chars.

L'*amphithéâtre* différait du cirque par la nature des spectacles qu'on y donnait. Il était primitivement destiné aux combats sanglants des gladiateurs ; mais plus tard, sous les empereurs, on y représenta aussi des chasses d'animaux.

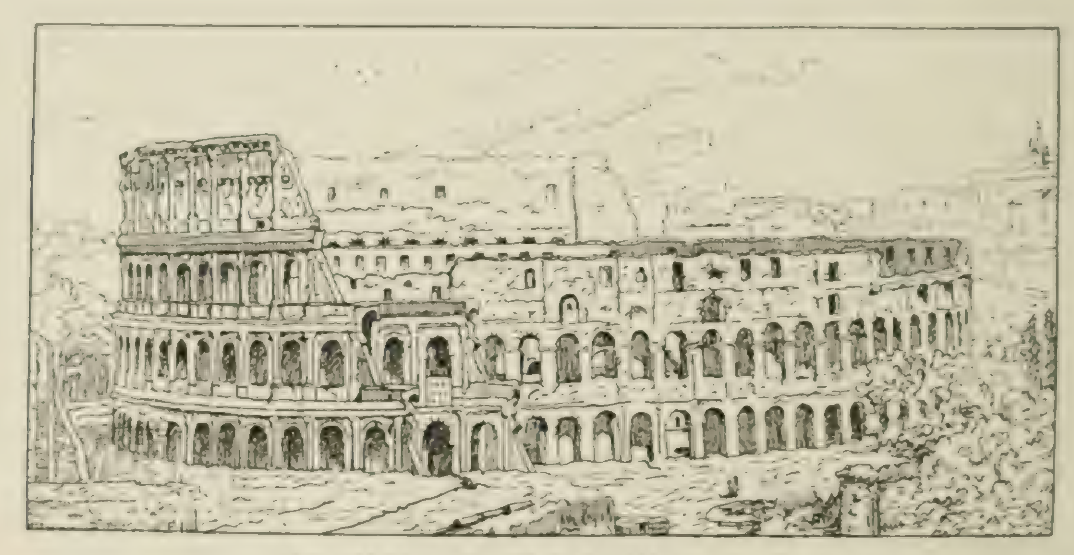


Fig. V bis.—Le Colisée (état actuel).

L'amphithéâtre des Flaviens ou Colisée (fig. V bis), commencé par Vespasien et terminé par Titus, est le plus majestueux vestige de l'architecture romaine. C'est une immense construction de forme elliptique, qui mesure 1780 pieds de circonférence. Sa hauteur est de 160 pieds, et sa plus grande longueur de 615 pieds. Tout autour de l'arène, sur une profondeur égale à la hauteur, s'échelonnent les gradins, qui donnaient place à 100,000

spectateurs. La façade extérieure se compose de quatre étages; les trois premiers sont percés chacun de 80 arcades en plein cintre, entre lesquelles sont engagées des colonnes doriques au rez-de-chaussée, ioniques au premier et corinthiennes au second. Le dernier étage, plus élevé que les autres, est aveugle et orné de pilastres corinthiens. Des constructions souterraines renfermaient des couloirs, des aqueducs, des fosses pour les bêtes. On sait que le sol du Colisée a été plusieurs fois rougi du sang des martyrs.

Les *arcs de triomphe* étaient des portes monumentales à une ou trois arcades, décorées de bas-reliefs et d'inscriptions qui rappelaient les victoires du vainqueur. Les principaux, qui existent encore aujourd'hui, sont les arcs de Titus et de Constantin (fig. VI), à Rome, et celui d'Orange.

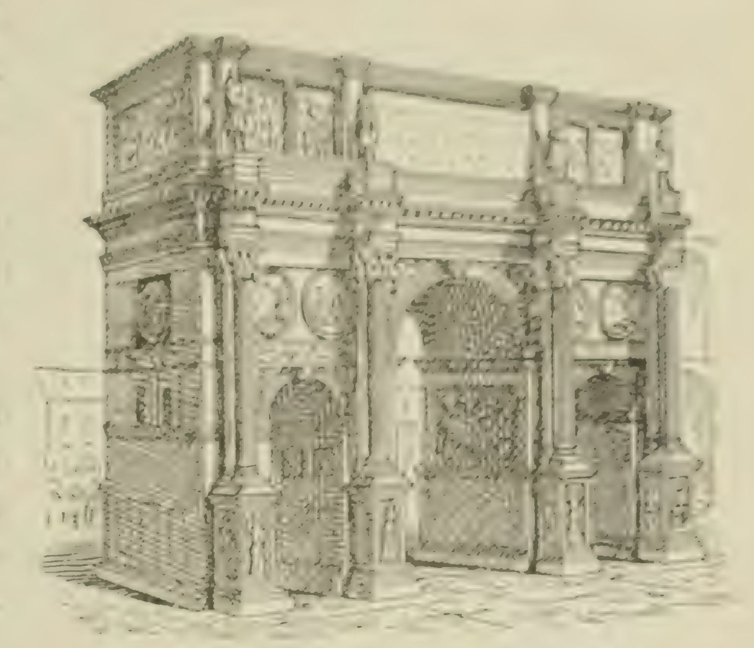


Fig. VI — Arc de Constantin, à Rome.

Les Romains ont élevé aussi des colonnes triomphales. La plus belle est celle qui fut érigée par le sénat en l'honneur de Trajan. Elle a servi de modèle à la colonne Vendôme.

Les *habitations ordinaires* varient depuis les plus simples jusqu'aux palais les plus magnifiques. Elles montrent toutes le goût des Romains pour le bien-être. Autour d'une petite cour à demi couverte se groupent ordinairement des chambres plus ou moins grandes, plus ou moins nombreuses, suivant la condition du propriétaire. Plus tard le nombre des chambres s'accrut encore. Plusieurs alors entouraient un jardin. Tous les intérieurs d'habitation étaient décorés, et un grand nombre étalaient une richesse extraordinaire.

Que dire donc des palais des empereurs? Le marbre, l'argent et l'or y resplendissaient de toutes parts. Les chefs-d'œuvre de la Grèce en ornaient les salles, et le luxe le plus raffiné régnait partout. Selon les auteurs anciens, ces palais étaient comme des demeures enchantées.

Enfin les *tombeaux* et les *mausolées* rappelaient par leur magnificence

les habitations des vivants. Ces monuments étaient d'aspect très varié. On en voit encore un grand nombre sur la voie appienne.

81. Caractères de l'architecture.—Si l'architecture romaine participe jusqu'à un certain degré aux qualités de celles de la Grèce, il n'en est pas moins vrai qu'elle a avec elle des différences essentielles qui peuvent se résumer comme suit :

1° *L'emploi fréquent du plan circulaire.*—On le trouve dans les amphithéâtres, les temples de Vesta, quelques mausolées et le Panthéon de Rome.

2° *L'oubli des principes raisonnés de construction observés par les Grecs.*—Au lieu de se modeler sur l'arrangement si parfait de l'architecture grecque, les Romains se préoccupent d'abord de construire, puis ils adoptent les formes helléniques pour orner ces constructions. La colonne, par exemple, ne supporte plus qu'un entablement factice, car la charge repose sur des piliers (fig. VI). Elle n'est là que comme ornement. La fonction des autres parties est de même méconnue. "La décoration, voilà à quoi l'architecte romain réduit cette ordonnance grecque dont la tradition et la mode ont consacré la beauté, et sans laquelle il croit que les yeux ne seraient pas satisfaits". J. Martha.—*Archéologie romaine.*

3° *L'augmentation dans les dimensions et la richesse des édifices.*—Comme on a pu le voir, la principale inspiration qui présida à la construction des monuments romains fut celle de la grandeur. Il fallait au peuple roi des monuments dignes de sa gloire et de son ambition. Les Grecs avaient eu le culte de la beauté, les Romains eurent celui de la magnificence. C'est dans l'architecture et l'ornementation principalement que s'est manifesté ce désir du somptueux : dans l'architecture par la grandeur des dimensions, et dans l'ornementation par une richesse et une profusion qui vont quelquefois jusqu'à l'extrême.

4° *L'usage de l'arc et de la voûte en plein-cintre.*—"Comprenant tout le parti qu'on pouvait tirer de la voûte, les Romains n'en restreignirent pas l'emploi aux travaux de voierie, comme les Étrusques. Ils lui donnèrent dans leurs constructions le rôle principal. Ils surent en multiplier les combinaisons, en amplifier les courbes, en varier les effets. Ils tournèrent, et pour jamais, au profit de l'art, ce qui n'avait été jusque là qu'un heureux expédient d'ingénieur". J. Martha. Grâce à la voûte ils purent faire des constructions extraordinaires, couvrir d'immenses espaces, sans le secours de colonnes.

Les arcs et les arcades, qui sont comme de petites voûtes, s'allièrent tout naturellement au système adopté par les Romains ; et partout l'arc en plein-cintre fut substitué à la construction en plate-bande, qui avait été en usage jusqu'alors.

5° *La superposition des ordres et l'altération de leur caractère primitif.*— Le désir des dimensions imposantes et les besoins d'une population toujours croissante amenèrent les Romains à faire des constructions à plusieurs étages. Alors à chacun de ceux-ci correspondait une colonnade d'un ordre différent, comme nous l'avons vu pour le Colisée. Or, une pareille disposition était la négation même des ordres, destinés d'abord à être employés séparément, et à déterminer les proportions et le style de chaque édifice.

On en vint même à dénaturer la forme propre de chacun des ordres grecs. La colonne *dorique* devint à peu près semblable à la colonne toscane. Comme à celle-ci, on lui donna une base circulaire posée sur une plinthe carrée. Sous le chapiteau régna un anneau en relief appelé astragale.

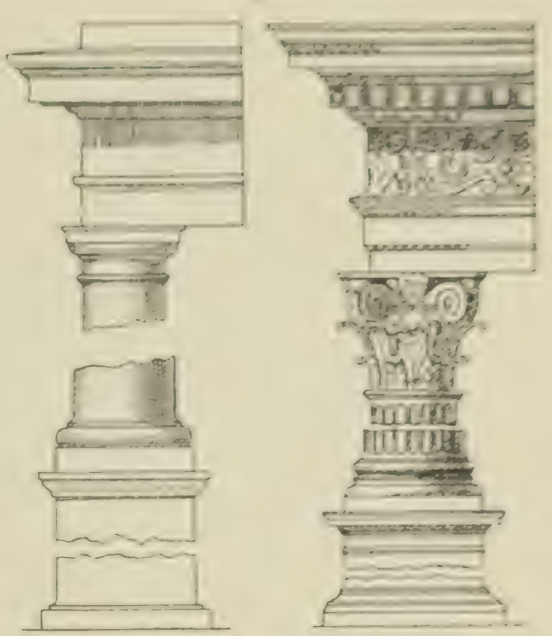


Fig. VII—Les deux ordres romains.

La colonne *ionique* perdit de son élégance. Le chapiteau fut simplifié, et les volutes eurent quelque chose de rigide.

En revanche, l'ordre *corinthien* acquit un développement et une magnificence qu'il ne connaissait pas encore. Les architectes romains ne cessèrent de l'embellir de tout ce que leur art put inventer.

La colonne, dans les ordres romains, fut souvent posée sur un piédestal (fig. VI et VII).

6° *L'introduction de deux nouveaux ordres, le toscan et le composite.* L'ordre toscan (le premier dans la fig. VII), que les Romains avaient reçu des Étrusques (no 78), n'était qu'une imitation du dorique grec ; mais il était approprié aux besoins et aux matériaux de la Rome primitive. Aussi fut-il beaucoup employé avant la conquête de la Grèce.

Plus tard, lorqu'ils eurent perdu davantage le sentiment de la beauté

des ordres grecs, les Romains eurent l'idée de former un nouveau chapiteau en mettant les volutes et les détails de l'ionique au-dessus de la rangée d'acanthes du corinthien. Le chapiteau *composite* (fig. VII, deuxième partie) fut le résultat de ce mélange hétérogène. On en trouve un exemple sur l'arc de Titus, à Rome.





CHAPITRE VI

L'ART ROMAIN (suite) —L'ORNEMENTATION, ETC.—LA DÉCADENCE

82 a. L'ornementation.—Rome antique n'a guère eu d'ornementation originale. Ce qu'on appelle style romain, en décoration comme en architecture, n'est qu'une imitation emphatique de l'art grec.

82 b. Caractères.—La sculpture d'ornement a donc été, en général, *esthétique, élégante* et *conventionnelle,* comme en Grèce. Ces caractères ont été expliqués plus haut (no 74), et cela nous dispense d'y revenir ici.

L'ornementation fut en outre *somptueuse* et parfois *excessive,* surtout à l'époque de décadence. Les ornements grecs les plus riches deviennent très simples si on les compare à des ornements romains d'alors. Cette décoration sans mesure est cependant digne d'être étudiée avec soin, à cause des qualités qu'elle renferme et que nous venons d'énumérer, et même à causes des défauts dont elle nous donne l'exemple et qu'il faut éviter.

Le principal défaut fut précisément celui de charger toutes les parties architectoniques de sculptures, sans laisser de repos pour l'œil. Les parties qui demandaient le plus à rester unies, comme le larmier et d'autres moulures droites, furent sculptées; de sorte que les lignes de l'architecture disparaissaient partout sous cette ornementation extravagante.

Les Romains furent aussi moins esthétiques que les Grecs dans le choix de leurs courbes, qui sont plus circulaires, plus géométriques, tant dans les moulures que dans les ornements.

83. Éléments.—1° *Acanthes, volutes, perles, oves, rais de cœur, chimères têtes de lion et rosaces* (fig. 36 à 43, no 75), comme dans l'art grec.

L'acanthe employée par les Romains, dans leur ornementation, n'était pas la même que celle des Grecs. C'était la variété appelée *acanthus mollis*, ou acanthe molle (fig. 68 b, pages 137), tandis que l'autre était l'épineuse (fig. 68 a).

Cette plante, qui croît spontanément en Italie, et qui est si remarquable par l'ampleur et la beauté de sa végétation, n'avait pas manqué de plaire aux sculpteurs romains. Aussi en firent-ils un très grand usage. Outre qu'elle décore le chapiteau corinthien, comme nous l'avons vu, on la retrouve dans les rinceaux qui ornent les frises, dans les modillons[1], dans l'ornementation des vases et dans une infinité de motifs décoratifs.

La forme conventionnelle que lui ont donnée les artistes a respecté l'aspect générique de la feuille. Ils ont su conserver et coordonner sa disposition étagée et sa division en lobes symétriques ; ils ont simplifié les caprices et les irrégularités des dentelures, accentué les nervures et arrangé les lobes en progression, du sommet à la base ; de sorte que la feuille ornementale présente dans son ensemble les caractères les plus esthétiques.

2° *Griffons* (fig. 46), animaux fantaisistes ayant la tête et les ailes d'un aigle et un corps de lion. Ils rappelaient la force unie à l'agilité. Le griffon servait souvent de couronnement aux acrotères. On le voyait aussi dans les frises.

3° *Masques* et *mascarons* (fig. 47), motifs de décoration formés de têtes humaines de formes réelles ou fantaisistes. Le plus souvent le mascaron est entouré de feuillages auxquels il est lié. Parfois ses cheveux et sa barbe se transforment en feuilles d'acanthe ; d'autres fois des tiges sortent de sa bouche et s'épanouissent en rameaux ou en rinceaux.

Les deux principaux types de masques sont le masque tragique et le comique, tels que ceux qui servent encore aujourd'hui de motifs dans la décoration des théâtres.

4° *Sirènes* et *tritons*, déesses et dieux marins ayant une tête humaine et un corps qui se termine en poisson. *Amours*, enfants ou demi-corps d'enfants mêlés aux rinceaux. *Faunes* et *nymphes*, divinités champêtres de forme humaine. Ces êtres fabuleux faisaient partie de la décoration des frises.

---

1 Sorte de console qui supporte la corniche de l'ordre corinthien romain.

5° *Caryatides* (fig. 48). Ces supports furent plus variés à Rome qu'à Athènes. La tête et quelquefois aussi les épaules étaient souvent tout ce qui demeurait de la statue. Le reste du support consistait d'ordinaire en une portion carrée, appelée gaine, qui allait en diminuant jusqu'à la base. Cette base ou pied était formée d'une sorte de plinthe, ou avait la forme de griffes. Un piédestal s'évasant de bas en haut et se reliant à la naissance d'un buste donnerait l'idée de la plupart de ces caryatides. Souvent ces supports étaient adossés au mur et remplissaient la fonction de pilastre.

6° *Rinceaux* (fig. 40 et 49). Les rinceaux prirent un développement extraordinaire dans le décor romain. Les artistes se plurent à y étaler un luxe d'ornementation qui dépasse de beaucoup tout ce qui avait été fait jusqu'alors.

"Ces rinceaux appartiennent tantôt à la flore conventionnelle, tantôt et le plus souvent, à une flore imaginaire ; l'acanthe et ses dérivés y dominent, en raison de leur caractère décoratif. Les principes qui règlent la disposition ornementale de ces rinceaux relèvent du goût et de la fantaisie du dessinateur....C'est ainsi que les feuilles ne seront pas nécessairement portées par un pétiole, et qu'on les fait souvent sortir capricieusement d'une autre feuille, d'un calice, d'un culot[1], etc.; mais il est cependant certains principes auxquels la disposition doit obéir; les tiges peuvent s'infléchir en volutes, en courbes indéterminées convergentes ou divergentes, mais elles se raccorderont toujours tangentiellement l'une à l'autre, comme nous l'avons dit plus haut."

..."Les tiges des rinceaux romains sont représentées parfois produisant des demi-figures d'hommes et d'animaux. Ici, des enfants sortis d'une plante semblent effrayés d'une fleur qui donne naissance à une tête de lion ; là ce sont des sphinx, des quadrupèdes ailés, des griffons qui tiennent des guirlandes ou paraissent garder un flambeau ; d'autres fois ce sont des béliers qui se menacent de leurs cornes, ou bien de chimériques sirènes qui végètent parmi les feuillages." H. D'HENRIET.

On peut dire que la feuille d'acanthe et le rinceau furent à l'égard de l'ornementation romaine ce que la palmette et la courbe en spirale furent relativement à l'ornementation grecque.

---

1 Ornement de forme très variable, mais qui se rapproche de celle du calice d'une fleur ; on l'emploie fréquemment dans les rinceaux et les arabesques, pour en faire sortir des feuillages.

7° *Canaux* (fig. 50), ou petits évidements creusés dans le sens vertical sur les larmiers ou autres moulures plates.

8° *Feuilles d'eau* (fig. 51), ou feuilles à bords unis, sans découpures, servant à décorer des moulures ; feuilles de laurier, de chêne, souvent disposées trois par trois et décorant les tores ; feuilles d'olivier, feuilles de persil, enfin fleurons et alliances variées de formes végétales stylisées.

84. Peinture. La peinture romaine nous est connue par les décorations trouvées à Pompéi et à Herculanum, lesquelles se rapprochent beaucoup des peintures grecques. "Toutefois l'art chez les Romains avait perdu cette finesse, cette élégance de l'art grec; il était devenu, comme la religion, plus grossier. Gênés dans la reproduction des effets de lumière, les artistes se bornaient souvent à représenter des personnages isolés, d'un ton mat et égal. Leurs œuvres se rapprochaient de la décoration des vases étrusques. C'est surtout aux mosaïques que les Romains demandaient des représentations qui leur paraissaient parfaitement suffisantes et les séduisaient par leur éclat." C. LABOULAYE.



Éléments de l'ornementation romaine

Néanmoins les œuvres pompéiennes brillent d'une originalité de composition et d'une perfection de coloris qui méritent notre attention.

Dans les maisons de Pompéi, chaque panneau de mur est comme un seul tableau, toujours composé avec art, si libre que paraisse la fantaisie du peintre. Voici en abrégé quels étaient les principes généraux de cette décoration, qui inspire encore souvent nos décorateurs modernes. Nous empruntons ces données à *L'Archéologie étrusque et romaine* de J. Martha.

Les architectes romains avaient appliqué contre leurs murs de briques, à l'intérieur des édifices, des revêtements de marbre ou de stuc qui reproduisaient en relief les formes architectoniques grecques. Le principe de la décoration pompéienne n'est pas autre chose que l'imitation en couleur, en trompe-l'œil, de ces compositions architecturales. On dessine et on peint des colonnes, des pilastres, des frises et des corniches (fig. 51 a). On les transforme, on les multiplie, on les combine de mille manières, sans se soucier de la vraisemblance. Les menus ornements surabondent : ici un ruban noué, une guirlande, un feston, une touffe de feuillage ; là un bouquet de fleurs, des fruits, un oiseau, etc. Quelques personnages animent ces vues fantaisistes. Une femme attend, appuyée contre une colonne ; une autre se penche avec curiosité sur un balcon ; là des promeneurs circulent sur une corniche, etc.

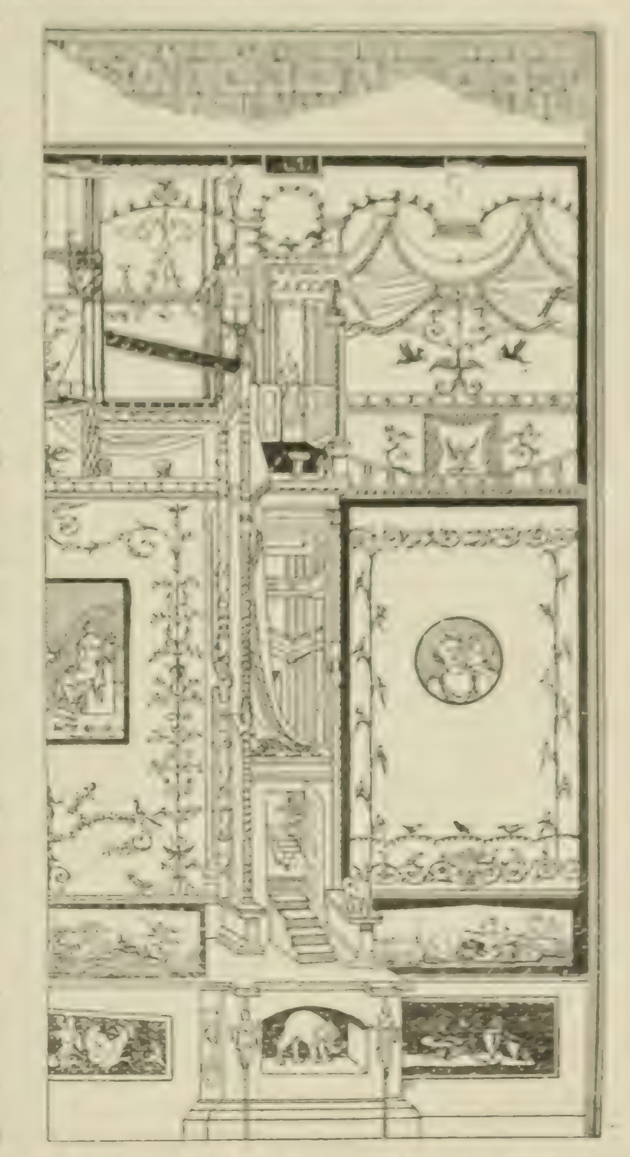


Fig. 51a—Peinture décorative de Pompéi (J. Martha—*L'Archéologie étrusque et romaine.*)

On voit de quelles nombreuses ressources disposait le peintre décorateur de Pompéi. La richesse et la variété des tons s'unissaient à l'élégance des formes pour plaire aux yeux. En outre, les artistes abondaient en artifices

pour captiver et charmer le regard du spectateur. Parfois ce sont des teintes unies, sur lesquelles on a ménagé un détail inattendu et vivement colorié; d'autres fois ce sont des images amusantes, ou des perspectives plus ou moins reculées; d'autres fois enfin ce sont des scènes dramatiques, piquantes, ou seulement pittoresques.

On ne trouve aucun nom célèbre de peintre romain, parce que la peinture était pratiquée par des serviteurs grecs ou des esclaves.

85. La statuaire, la céramique, le meuble. Dans ces arts comme dans les autres, les Romains n'ont fait d'abord qu'imiter les Grecs ; ou plutôt, c'étaient des artistes grecs qui continuaient, à Rome, de produire les plus belles œuvres. Ce n'est que sous l'empereur Adrien que des sculpteurs romains commencèrent à exécuter des travaux de leur style. Ils employèrent beaucoup l'ivoire pour la sculpture de statuettes, de bas-reliefs, de meubles, et surtout de diptyques (tablettes doubles qui se refermaient comme un livre).

85a. Décadence de l'art romain.—Les défauts de l'art romain, qui étaient, nous le répétons, une folle prodigalité dans l'ornementation et une exagération emphatique des formes, s'accrurent sous les derniers empereurs. Pour innover on s'écarta de plus en plus de la nature et des proportions raisonnées des modèles grecs. Le colosse romain atteignait à sa décrépitude et tout s'en ressentait. Une dégénérescence fatale du goût allait amener la décadence de l'art. On essaya bien de produire de l'original, mais l'inspiration manquait dans les caractères et les âmes abaissés de l'époque ; et quand on dépouilla Rome de ses grandes collections d'art pour en parer Constantinople, la nouvelle capitale de l'empire, ce fut le dernier coup porté aux œuvres d'imitation même. Avec l'art romain finissait l'art ancien. C'était au tour de l'esprit chrétien, qui commençait à briller sur le monde, de vivifier la sève de l'art et de le régénérer par une inspiration plus pure, celle de la foi et de la vraie religion.





DEUXIÈME PARTIE

L'ART MÉDIÉVAL

CHAPITRE I

LES ARTS CHRÉTIEN PRIMITIF, LATIN ET BYZANTIN (IVe-XIIe SIÈCLE)

86. Art chrétien primitif.—Pendant que l'art romain dépérissait, et que l'empire lui-même chancelait sur ses bases, une religion et un art nouveaux germaient dans les catacombes. Comme le grain de blé jeté en terre, la semence se développa dans l'ombre de ces souterrains creusés sous la Rome des Césars. Mais l'esprit païen ne pouvait s'effacer, dans l'art comme dans la société, sans quelque transition, et plusieurs décorations des catacombes sont empruntées aux sources anciennes. Mais, déjà, les sujets les plus souvent représentés sont inspirés par la Bible. Ainsi on voit sur la plupart des tombes le bon pasteur et la vigne, emblèmes de Jésus-Christ, suivant ces paroles même du Sauveur : "Je suis le bon pasteur . . ." "Je suis la vigne et vous êtes les branches." Les âmes des morts sont représentées par des sauterelles ou des petits oiseaux à plumage brillant, pour rappeler sans doute les qualités des corps glorieux. On y trouve aussi le poisson, autre symbole du Christ, "qui, dit saint Augustin, est descendu vivant dans cet abîme de vie comme dans la profondeur des eaux."

87. Art latin.—Cependant le christianisme étendait de plus en plus son souffle bienfaisant sur le monde, et, après une lutte de trois siècles, il

était enfin victorieux. L'avènement de Constantin au trône (an 306) marqua ce triomphe. Alors le culte chrétien fut accepté par l'État et l'on commença à bâtir des églises.

L'architecture.—Ces églises furent construites sur le modèle des basiliques romaines, qui servaient de tribunal et de marché, et dont plusieurs furent attribuées au culte. (Voir le no 80).

Le trône de l'évêque remplaça le siège du magistrat, qui se trouvait dans l'abside[1], et le peuple occupa la nef. L'autel fut placé entre l'abside et la nef. À l'entrée de la basilique, on construisit un portique pour les catéchumènes. Plus tard on ajouta aussi à l'édifice un transept, qui donna à l'ensemble du plan la forme d'une croix latine.

Voici quels sont les principaux traits caractéristiques de ce style[2].

À l'extérieur, si la basilique était précédée d'un portique, on ornait souvent celui-ci de peintures. Dans la façade, la partie supérieure formait un pignon encadré par les moulures du toit ; puis, au milieu, s'ouvrait une fenêtre ronde, origine des belles *roses* du moyen âge. Plus bas, et quelquefois aussi de chaque côté, se trouvaient d'autres fenêtres. Dans la partie inférieure étaient les portes. Au-dessus de la porte principale, on plaçait Notre-Seigneur dans une gloire de forme elliptique, improprement appelée *vesica piscis*, en souvenir du poisson dont la représentation servait, pendant les persécutions, à rappeler l'idée du Sauveur[3]. Le bord du toit était orné d'antéfixes demi-ronds qui dissimulaient en même temps le bout des tuiles, comme chez les Grecs.

L'architecture intérieure consistait en colonnes superposées et en arcades cintrées reposant immédiatement sur les colonnes.

Dans la même colonnade on fit quelquefois un mélange de colonnes et de chapiteaux. Ces irrégularités venaient de ce que l'on empruntait une grande partie des matériaux aux temples païens qu'on démolissait. Peut-être habituèrent-elles un peu les architectes à s'affranchir de la régularité des ordres antiques, comme ils firent de plus en plus dans les siècles du moyen âge.

---

1 Extrémité d'une église, derrière le chœur.

2 Ces données sont extraites du *Manuel d'Archéologie* de l'abbé P. Gaborit.

3 L'origine de ce symbole est le mot grec *Ichtus* (poisson) dont les lettres sont les initiales des mots *Iesous Christos, Theou Uios, Soter :* Jésus-Christ, Fils de Dieu, Sauveur.

L'ornementation.—Dans les nefs des basiliques, la charpente était ou apparente, sculptée et peinte, ou bien revêtue d'un plafond divisé en caissons[1] avec ornementation en couleurs. La principale décoration de la basilique consistait en mosaïques et en peintures. Ces dernières étaient souvent faites sur fond d'or. Les absides déployaient une riche décoration. On y représentait fréquemment Notre-Seigneur et les apôtres, symbolisés par autant d'agneaux, puis au-dessus, les personnages eux-mêmes, séparés par des palmiers qui les encadraient en inclinant leur feuillage.

Les basiliques latines ont donné naissance à l'architecture religieuse. Les plus célèbres ont été construites à Rome. On y peut encore voir celles de Saint-Paul-hors-les-Murs, de Sainte-Marie-Majeure et de Saint-Clément.

L'ART BYZANTIN

88. Notions historiques.—La dénomination de byzantin donnée à ce style lui vient de ce qu'il a pris naissance dans la ville appelée d'abord Byzance et qui prit le nom de Constantinople, en l'honneur de Constantin, quand celui-ci y transféra la capitale de l'empire romain (330 av. J.-C.). Les Byzantins héritèrent de ce qui restait de l'art de Rome et en formèrent un nouveau style, qui fut comme un rejeton du premier.

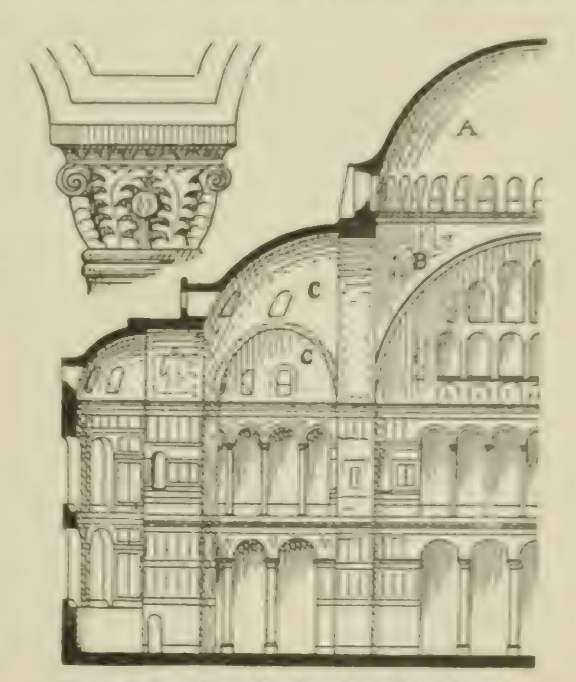


Fig. IX—Sainte-Sophie de Constantinople—Chapiteau de colonne et coupe de l'église.

Sur les rives du Bosphore, à la porte de l'Orient, cet art fut nécessairement modifié par les influences grecques et asiatiques ; mais les Grecs de Constantinople avaient depuis longtemps rompu avec les traditions de leurs ancêtres ; et ils montrèrent comment ils savaient, à l'occasion, développer un principe nouveau et en tirer un art rajeuni.

89. L'architecture.—Grâce à la munificence et aux libéralités des empereurs Constantin et Justinien, et aussi

1 Compartiments ornés de moulures.

à la prospérité dont jouissait alors Constantinople, l'art byzantin produisit rapidement des œuvres remarquables. La principale fut l'église de Sainte-Sophie, élevée par Justinien à Constantinople même, et qui passe à bon droit pour une des merveilles de l'architecture (fig. IX, p. 131). C'est l'un des plus riches monuments que les hommes aient jamais élevés à la gloire du vrai Dieu, quoique le style en soit assez médiocre. Nous dirons, pour donner une idée de cet édifice, que l'empereur voulait qu'il dépassât en magnificence le temple de Salomon. Il demanda aux gouverneurs de toutes les provinces les marbres les plus précieux et tous les matériaux qui pouvaient être utiles à l'édification du nouveau temple. Deux architectes grecs avaient la direction des travaux. L'or et l'argent, le marbre, les mosaïques, la peinture et la dorure y furent prodigués.

Les dimensions de cette église ne sont pas moins extraordinaires: l'édifice, sans compter les portiques, s'étend sur une surface à peu près carrée d'environ 250 pieds de côté.

À la prise de Constantinople par les Turcs, la basilique fut convertie en mosquée et dépouillée de ses ornements et de ses richesses.

L'art byzantin pénétra plus tard en Occident pour y élever des églises remarquables. Les plus connues sont, en Italie, celles de Saint-Marc, à Venise, l'une des plus riches du monde (fig. VIII), et celle de Saint-Vital, à Ravenne; et en France, celle de Saint-Front, à Périgueux.

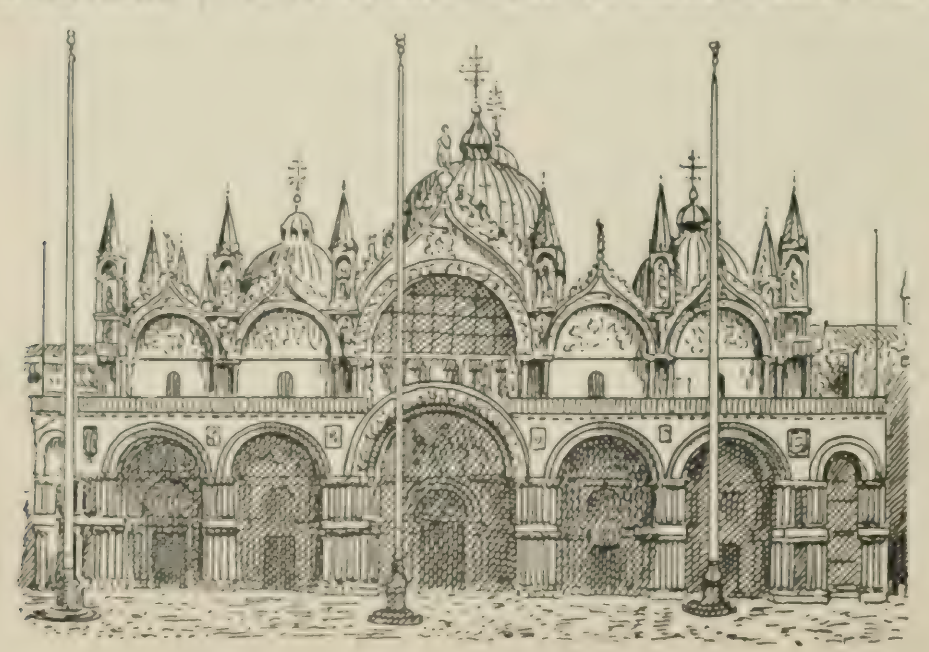


Fig. VIII.—Eglise Saint-Marc, à Venise.

Ruskin a fait une magnifique description de Saint-Marc de Venise, et nous ne pouvons résister au désir d'en citer un passage relatif à l'extérieur. "On dirait, écrit-il, un amas de trésors composé d'or, d'opales et de perles, et creusé par le bas de cinq grandes ouvertures plafonnées de jolies mosaïques, et

entourées de sculptures d'un albâtre limpide comme de l'ambre et poli comme de l'ivoire. Ces sculptures fantaisistes sont enveloppées de palmes, de feuilles de lis, de grappes de raisins, de grenades, mêlées à des colombes qui se cramponnent çà et là ou qui voltigent parmi les branches ; le tout est lié ensemble en un réseau inextricable de plantes et d'oiseaux."

L'intérieur n'est pas moins riche. Les mosaïques les plus brillantes et les sculptures les plus délicates s'offrent partout aux regards du visiteur. "À la vue de ces voûtes d'or, dit à son tour Mgr Gaume, de ce pavé de jaspe et de porphyre, de ces cinq cents colonnes de marbre précieux, de bronze, d'albâtre, de vert antique et de serpentine, de ces bas-reliefs en bronze, chefs-d'œuvre de Sansovino, du Titien, . . . on reste ébloui, silencieux, immobile."

90. Caractères de l'architecture byzantine. — 1° *L'usage de la coupole sur plan*[1] *carré ou en forme de croix grecque*[2]. La construction consiste principalement en un dôme[3] élevé au centre de la croix (fig. IX). Quatre forts piliers réunis par quatre grands arcs forment le support du dôme qui descend sur ces piliers par des parties de voûte appelées pendentifs (B). Les quatre branches de la croix forment quatre nefs dont les voûtes viennent parfois s'appuyer sur le dôme central en formant des demi-coupoles (C).

D'autres éléments viennent modifier ou compliquer cette forme, mais la partie essentielle reste la même.

La coupole de Sainte-Sophie, la plus remarquable, a un diamètre de 118 pieds.

Quelquefois il y a plusieurs coupoles. À Saint-Marc de Venise, on en compte cinq.

Comme on le voit et comme le dit si bien M. Hope : "Toutes les surfaces rectilignes, carrées, angulaires, des temples d'Athènes, se changèrent dans ces églises en surfaces circulaires ou curvilignes, concaves à l'intérieur, convexes à l'extérieur. Les Romains avaient commencé par priver l'architecture des anciens Grecs de tout ce qu'elle avait de rationnel et de conséquent ;

---

1 Le mot plan signifie ici section horizontale, c'est-à-dire la figure de la place occupée par les murs de la construction sur le terrain.

2 Croix à quatre branches égales.

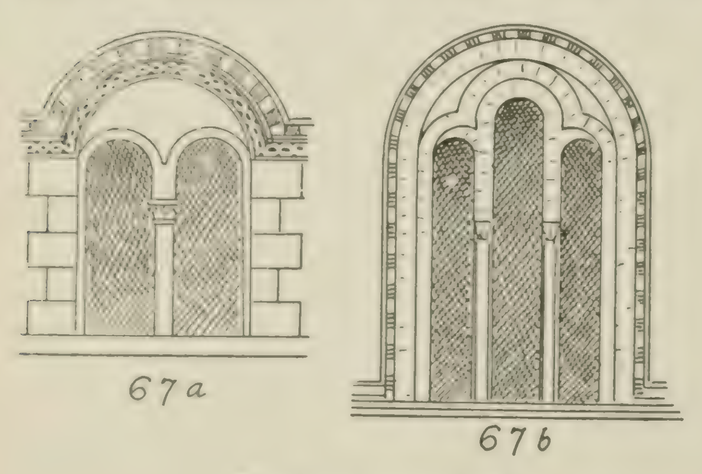
3 On emploie quelquefois indifféremment les mots *coupole* et dôme ; mais coupole se dit proprement de la voûte intérieure, et dôme, de l'enveloppe extérieure.

mais ce fut la Grèce d'alors qui effaça les dernières traces encore respectées par les Romains ; et le même peuple qui avait créé l'architecture grecque lui porta aussi les derniers coups."

Le dôme élevé sur plan cruciforme a un sens symbolique. La croix rappelle la rédemption, et le dôme, le triomphe ; en d'autres termes, ils rappellent la mort et la résurrection de Notre-Seigneur.

2° *L'emploi de l'arcade sur colonnes.*—Au lieu d'accoler la colonne à un pied-droit ou pilier, comme l'avaient fait les Romains, les Byzantins lui assignent son véritable rôle, et elle redevient support, comme chez les anciens Grecs (fig. IX). Elle prend donc la place du pied-droit, et son chapiteau reçoit la retombée de l'arc. Si parfois les arcs reposent sur des piliers, les Byzantins suppriment la colonne ou le pilastre, qui n'ont plus alors leur raison d'être.

3° *Les chapiteaux sont cubiques.*—Loin de s'évaser comme le chapiteau corinthien, le chapiteau byzantin affecte une forme cubique à peu près semblable à celle d'une pyramide quadrangulaire tronquée et renversée (fig. IX). Cette forme lui permet mieux de recevoir la retombée des arcades. Les arêtes du chapiteau se gonflent comme pour montrer plus de force. Les faces sont décorées de feuillages délicats et à relief peu prononcé.



Fenêtres byzantines.

4° *Les ouvertures sont cintrées* et les fenêtres sont quelquefois géminées, c'est-à-dire accouplées dans une commune arcade. Parfois même elles sont trilobées, c'est-à-dire divisées en trois arcs (fig. 67 a et 67 b).

Remarque. L'architecture byzantine a été imitée par les Russes, qui ont multiplié les coupoles et leur ont donné la forme de bulbe. Les Arabes se sont aussi beaucoup inspirés de l'art byzantin. (Voir no 102).

91. Caractères de l'ornementation.—1° *Elle est tantôt symbolique et religieuse, tantôt purement décorative.* L'art égyptien, sous la pensée religieuse qui la dominait, avait été éminemment symbolique ; les arts grec et

romain, au contraire, n'avaient en vue que la beauté de la forme ; le christianisme va ramener le symbolisme dans l'art, et les formes ornementales adoptées seront de préférence celles qui ont une signification religieuse. Cependant, comme il faut une certaine variété, les formes purement décoratives seront heureusement alliées aux premières.

2° *Les formes décoratives sont conventionnelles ou fantaisistes.* L'ornementation des Byzantins, sans être tout à fait originale, avait néanmoins des dispositions et des éléments nouveaux; et dans ces éléments et ces dispositions, ils suivirent les traditions des Grecs et des Romains, qui, ainsi que nous l'avons vu, stylisaient toujours les formes naturelles. Mais le plus souvent, on y observe moins une imitation de la nature que le caprice, la fantaisie et une certaine réminiscence des riches étoffes de l'Orient.

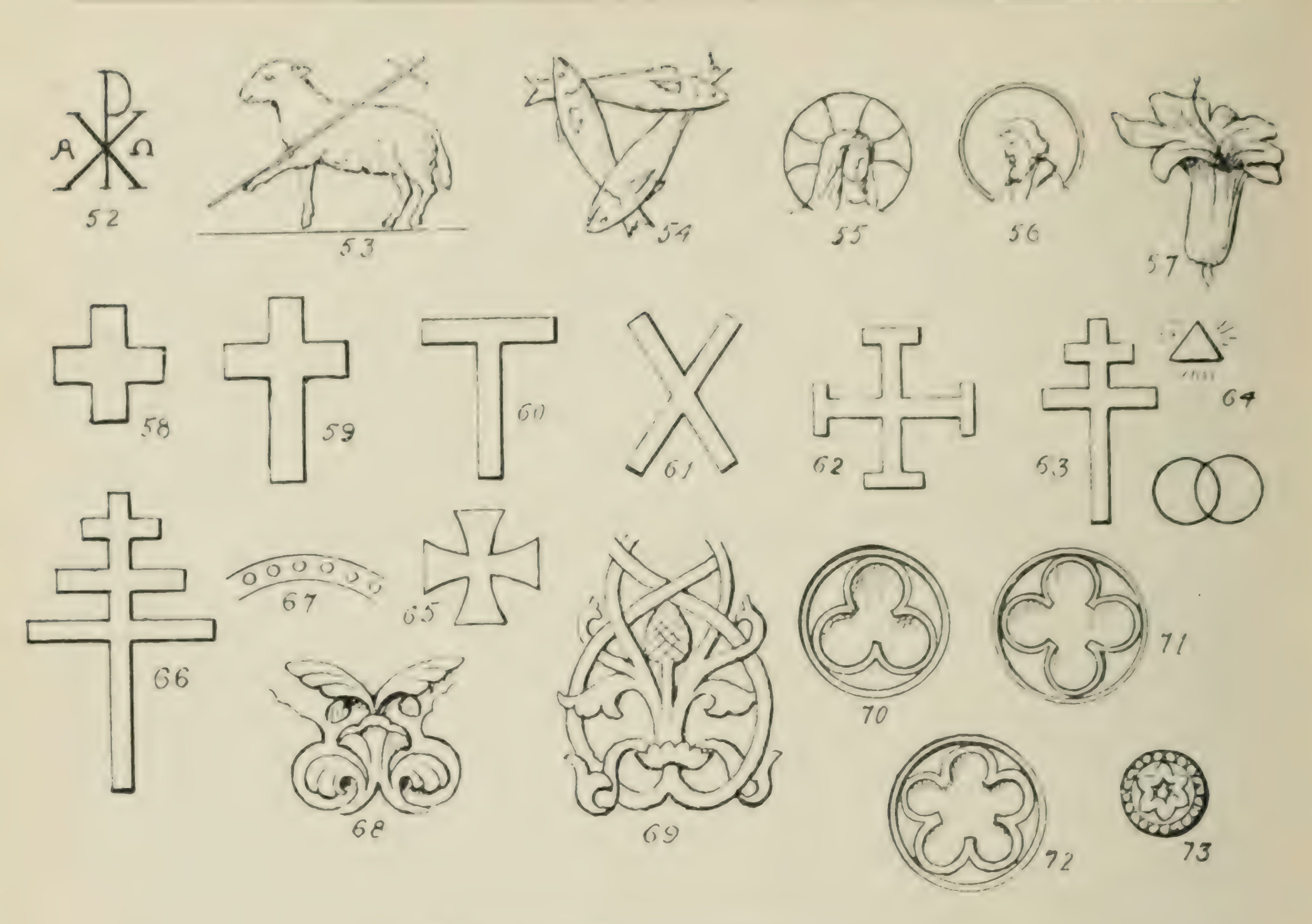
3° *Le décor sculpté est ordinairement peu saillant.* Il a un relief discret qui ne modifie en rien les formes architectoniques. D'ailleurs toute la décoration montre un goût prononcé pour l'ornement plan. Les murs sont décorés de riches mosaïques, de dessins formés par incrustations, et de peintures faites très souvent sur fond d'or.

92. Éléments.—(a) *Éléments symboliques :* 1° Le *monogramme du Christ* (fig. 52), formé des deux premières lettres du mot grec *Christos*, qui sont le *K* ou *Ch* grec ayant la forme d'un X, et l'*R* grec, qui a la forme du *P* de notre alphabet. À droite et à gauche du monogramme on voit souvent l'*alpha* et l'*oméga*, la première et la dernière lettre de l'alphabet grec, pour rappeler que le Christ est l'origine et la fin de toute chose.

2° L'*agneau* (fig. 53), figurant la divine victime et quelquefois aussi un apôtre ; le *poisson*, figure du Sauveur, comme pendant le temps des persécutions, soit parce qu'il s'est donné en nourriture dans la sainte eucharistie, soit parce que le mot grec *ichtus* contient les lettres initiales de la phrase : *Jésus, fils de Dieu, Sauveur*, comme nous l'avons vu (no 87) ; enfin la *trinité des poissons*, emblème de la très sainte Trinité.

3° Le *triangle équilatéral*, autre symbole de la sainte Trinité, par le nombre trois de ses éléments semblables et par sa perfection comme figure géométrique ; puis le *cercle*, courbe fermée, sans commencement ni fin, emblème de l'éternité, dont Dieu est comme le centre immuable.

4° Le *nimbe* (fig. 55), consistant ordinairement en une croix inscrite dans un cercle, et l'*auréole* (fig. 56), formée d'un cercle brillant, deux em-



Éléments de l'ornementation byzantine

blèmes de la sainteté, que l'on plaçait autour de la tête des saints. Le *lis* (fig. 57), par sa blancheur, était la figure de l'innocence et de la pureté.

5° Le *serpent*, emblème de l'astuce et du démon. Il rappelait aussi la chute d'Adam et le serpent d'airain, qui avait figuré Jésus rédempteur. Le serpent faisait quelquefois partie de l'ornementation des chapiteaux.

6° La *croix*, signe vénéré de la rédemption, sous toutes ses formes : la *croix grecque* (fig. 58), qui a ses quatre branches égales ; la *croix latine* (fig. 59), qui a la branche inférieure plus longue que les autres ; la *croix égyptienne* ou de *saint Antoine* (fig. 60), ayant la forme d'un T ; celle de *saint André* (fig. 61), qui est en forme d'X ; la *croix de Jérusalem* (fig. 62), qui a les quatre branches en forme de T, et la *croix de Malte* (fig. 65), dont les branches s'élargissent en s'éloignant du centre.

7° La *croix patriarcale* ou *croix de Lorraine* (fig. 65), qui a deux croisillons horizontaux, le supérieur étant plus petit que l'autre, et la *croix papale* (fig. 66), qui en a trois, de longueurs différentes, en diminuant par le haut.

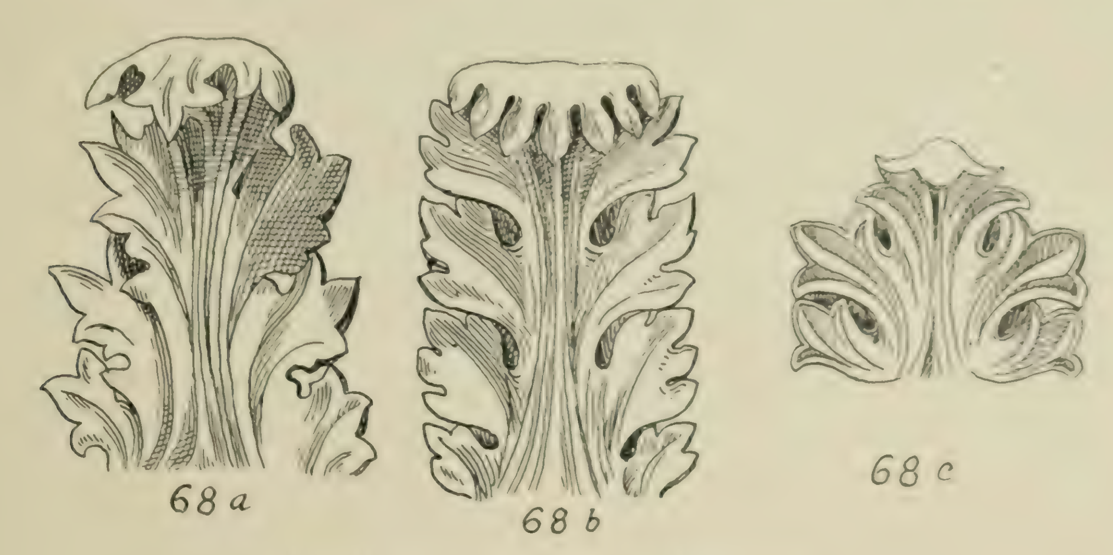
8° La *colombe*, image du Saint-Esprit et de l'âme chrétienne, et le *cerf*, image du chrétien altéré de la grâce divine. Chacun des quatre évangélistes avait, depuis les premiers siècles, son symbole : un ange pour S. Mathieu, un lion pour S. Marc, un bœuf pour S. Luc, et un aigle pour S. Jean. On sculpta et on peignit aussi, mais très rarement, des animaux fantaisistes.

9° Le *froment* et la *vigne*, emblèmes du pain et du vin eucharistiques, nourriture de l'âme, et enfin la *palme*, symbole du martyre et de la victoire remportée sur les ennemis du salut.

Tous ces emblèmes ont continué et continuent d'être employés dans les décorations religieuses.

(b) *Éléments décoratifs :* 1° *Bandes perlées* (fig. 67) ou sorte de rubans portant des perles, comme ceux qu'on tissait alors en soie.

2° *Feuillages fantaisistes* (fig. 68), imitation des feuillages grecs et romains modifiés par l'influence des industries orientales, comme la tisseran-



Acanthes grecque, romaine et byzantine.

derie et la fabrication des tapis. Ainsi les feuilles qui décorent les chapiteaux sont souvent des imitations simplifiées de la feuille d'acanthe. Elles sont caractérisées par des folioles à grandes dents pointues et épaisses et qui sont séparées les unes des autres par une incision circulaire prononcée (fig. 68 c).

3° *Entrelacs et arabesques* (fig. 69), ornements formés de bandes, de tiges, de feuilles, etc., qui se croisent et s'enchevêtrent de diverses manières, toujours à l'imitation des arts d'Orient.

4° Le *trèfle*, formé de trois arcs de cercle, le *quatrefeuille*, formé de quatre, et le *quintefeuille*, formé de cinq arcs (fig. 70, 71 et 72). Ces formes étaient employées comme ornements ou pour les œils-de-bœuf.

5° Les *rosettes* ou petites rosaces (fig. 73), ornant les archivoltes, les bandeaux, etc.

6° Les *chevrons* ou *bâtons rompus* (fig. 74), formés de moulures brisées à angles égaux.

7° Les *dents de scie* (fig. 75), ayant la forme de dents pointues.

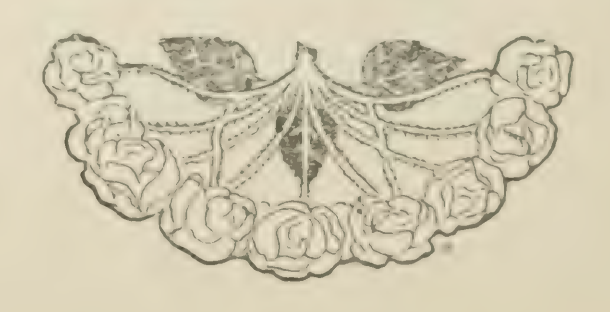
8° Enfin les *écailles* ou *imbrications* composées de dentelures circulaires superposées à la façon des ardoises ou des tuiles de toiture (fig. 74 a, page 145).

93. Couleurs. — La peinture n'est pas en progrès à l'époque byzantine. Les contours sont rigides et accusent l'inhabileté du peintre. On s'occupe peu de la ressemblance et de l'expression des personnages ; le but de l'artiste se borne au côté moral. Aussi ces saints dessinés sur fond uni, ordinairement doré, ont un certain caractère de grandeur et de dignité.

Par contre les habits sont peints de vives couleurs et chargés de riches broderies, comme si on avait voulu racheter l'insuffisance de l'expression par le luxe des draperies. Peut-être les artistes voulaient-ils marquer ainsi la gloire dont jouissent les saints dans le ciel.

La coloration montre un goût prononcé pour les couleurs éclatantes. La peinture décorative n'offre rien de bien remarquable ; elle se borne le plus souvent à des fonds avec semis d'étoiles, et entourés d'ornements fantaisistes. Le tout néanmoins présente une heureuse alliance de tons.

L'ornementation byzantine eut une influence incontestable sur tout l'art du moyen âge.





CHAPITRE II

L'ART ROMAN (Ve-XIIe SIÈCLE) — L'ARCHITECTURE

94. Notions historiques. — Ce style a été appelé *roman*[1] parce qu'il est une altération du romain. C'est ainsi qu'on a appelé romanes les langues du moyen âge issues du latin. Le roman est donc, lui aussi, un rejeton de l'art de Rome.

Le partage de l'Empire avait divisé l'influence civilisatrice et le mouvement artistique ; c'est pourquoi pendant que le byzantin se développait en Orient, le roman se formait en Occident.

La filiation commune de ces deux styles reste manifeste par la ressemblance qui existe entre eux, surtout en ce qui concerne l'ornementation.

L'art occidental se modifie suivant les influences de chacun des pays où il pousse des rameaux. Il y prend même des noms différents ; ainsi au nord de l'Italie, c'est le style lombard ; en France, c'est l'art roman ; en Angleterre, on l'appelle normand. Mais quel que soit le nom qu'on lui donne, c'est toujours en substance le même style, qui grandit sous le souffle bienfaisant de l'Église.

Le roman peut se diviser en trois époques : le *roman primitif* (Ve-Xe siècle), le *roman secondaire* (Xe-XIIe siècle) et le *roman tertiaire* (fin du XIIe siècle).

---

1 Dans un pays bilingue comme le nôtre nous croyons utile de faire remarquer que :

Le mot français	*romain*	se traduit en anglais par	*Roman*
" " "	*roman* (style)	" "	*Romanesque*
" " "	*romanesque*	" "	*Romantic*

Ces mots sont pris quelquefois l'un pour l'autre au Canada.

Le *roman primitif* fut analogue au style latin étudié plus haut ; et il resta longtemps sans progresser ; car, si le byzantin fleurit rapidement au milieu de la prospérité orientale, il n'en fut pas de même de l'art roman, qui ne pouvait que suivre pas à pas le progrès du christianisme et de la civilisation en Occident. Or il faut se rappeler quel voile de ténèbres s'étend du Ve au IXe siècle sur l'Italie, épuisée par les invasions des barbares, ainsi que sur la Germanie et la Gaule, qui étaient encore barbares.

Ce n'est qu'au XIe siècle que l'art occidental put sortir de ce long sommeil et prendre une physionomie propre en se créant une manière de bâtir.

Par art roman nous entendrons donc principalement l'art occidental des XIe et XIIe siècles (roman secondaire), comme constituant alors et alors seulement, un véritable style.



Fig. X.—Notre-Dame de Poitiers, France.

95. L'architecture.—C'est des monastères qu'est sorti l'élan qui éleva les églises romanes. Les moines avaient recueilli les débris de l'art antique et en avaient formé une synthèse qu'ils perfectionnèrent peu à peu. C'est pourquoi l'art roman sera essentiellement religieux. On sent qu'une foi vive et profonde inspire l'artiste, par le caractère de gravité que prennent les églises, et par les efforts évidents que l'on déploie pour les revêtir d'une ornementation riche et originale.

Comme nous l'avons dit, l'art byzantin, qui avait pénétré en Italie et même en France, eut de bonne heure une influence marquée sur l'ornementation en Occident ; mais les nouvelles conceptions architectoniques de Byzance ne fécondèrent efficacement l'architecture romane qu'au XIe siècle. C'est alors, nous le répétons, que la basilique latine, transformée progressivement, devient un monument religieux d'un style nouveau.

Les principales églises romanes des XIe et XIIe siècles sont : en France, l'église de Notre-Dame la Grande, à Poitiers (fig. X) ; celle de Saint-Trophime, à Arles ; la cathédrale d'Angoulême et l'église de Notre-Dame du Puy-en-Velay ; en Angleterre, l'église de Peterborough ; en Allemagne, celles de Worms et de Spire; en Italie, l'église Saint-Ambroise, de Milan.

96. Caractères généraux.—1° *L'affranchissement des règles de l'architecture païenne.* Les constructeurs romans s'éloignèrent des ordonnances régulières des Grecs et des Romains. On ne sait s'ils le firent par ignorance ou de parti pris ; mais il est certain qu'il valait mieux méconnaître complètement les proportions des ordres grecs que de simplement les mitiger, à l'exemple des Romains. Cette entière liberté laissée aux constructeurs amène une grande variété dans toutes les parties architectoniques, et change totalement la physionomie du bâtiment.

2° *L'adoption du plan en forme de croix latine.*—Déjà on avait introduit le transept[1] dans les basiliques latines. Cet usage s'accentua en Occident aux XIe et XIIe siècles. Le transept, en faisant saillie de chaque côté de l'église, la développait en forme de croix latine. L'idée de symbolisme inspire donc les architectes romans comme ceux de Byzance. Mais le plan en croix latine plutôt qu'en croix grecque est une distinction à établir entre le style occidental et l'architecture byzantine.

3° *Le grand usage de la voûte en berceau et de la voûte d'arête, et l'apparition du contrefort.* Les plafonds en bois des premières églises romanes avaient eu peu de durée. On songea à les remplacer par des voûtes en berceau[2]. Mais on eut beau donner de l'épaisseur aux murs, il ne pouvaient résister à la poussée de ces voûtes. On eut recours alors à la voûte d'arête[3], qui distribuait ses poussées en certains points, c'est-à-dire là où se terminent les arêtes. Ces points furent fortifiés au moyen de contreforts[4] qui deviennent un des éléments caractéristiques de toute l'architecture du moyen âge.

4° *La prédominance des pleins sur les vides et l'usage du plein cintre.* Les ouvertures sont rares, étroites et cintrées. La façade des petites églises n'avait que deux ouvertures : le porche ou portail, sorte de grande porte.

1 Nef transversale entre le sanctuaire et la grande nef.

2 Voûte demi-cylindrique.

3 Voûte formée par le croisement de deux voûtes en berceau.

4 Sortes de piliers carrés adossés au mur, à l'extérieur.

et au-dessus, une fenêtre cintrée ou une rose. La rose était une ouverture circulaire divisée par des meneaux ou barreaux de pierre qui se réunissaient par des arcs.

Ces ouvertures étaient les parties que les architectes romans s'appliquaient particulièrement à embellir. Le porche notamment, avec ses moulures et ses colonnettes en retrait l'une de l'autre, formait un enfoncement susceptible de recevoir l'ornementation la plus riche et la plus variée.

5° *La massiveté et la physionomie lourde de la construction.* La pesanteur qui apparaît dans toutes les parties de l'édifice lui donne un imposant caractère de dignité et de durée, mais aussi un aspect de solidité rustique et un peu trop apparente. Cela est dû sans doute au manque d'habileté des constructeurs, qui étaient encore novices dans cet art nouveau qu'ils s'étaient créé ; mais on peut y voir aussi un effet de la foi robuste et profonde qui présidait à ces constructions, et qui demandait une impression de force, de recueillement et de mystère. Ce caractère austère rappelait aussi l'origine monacale de cette architecture.

Du reste le roman n'est que l'enfance de l'art chrétien. Toutes ces formes se développeront et s'élanceront plus tard dans l'art gothique pour devenir sveltes et élégantes (no 111 et suivants).

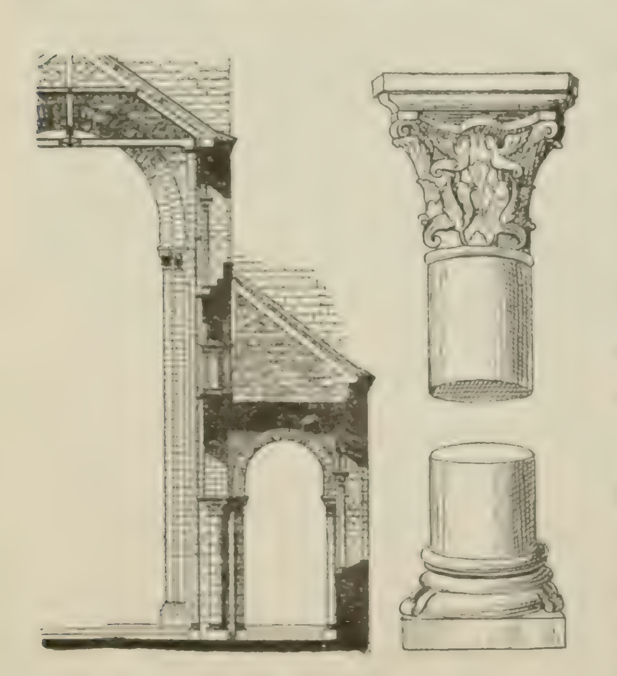


Fig. XI.—Coupe d'une église et colonne de style roman.

6° *La substitution du clocher au dôme.* —Dans l'église romane le clocher remplace la coupole (fig. X). Les clochers romans étaient ordinairement des tours carrées à deux ou trois étages percés d'arcades cintrées. Une toiture pyramidale terminait la tour. On plaçait les clochers aux deux côtés de la façade ou sur la croisée du transept.

97. Caractères particuliers.—1° *La colonne ne diminue plus par le haut et prend des dispositions variées.* Elle n'est point assujettie, non plus que le reste, à des proportions régulières. Elle a donc la forme d'un cylindre qui s'allonge à volonté (fig. XI). Souvent elle part du sol et remonte jusqu'à la voûte.

Lorsque la colonne toute seule paraîtrait trop faible, on la remplace par un pilier carré sur les faces duquel on engage quatre petites colonnes (fig. XI); alors la colonne d'en avant seulement monte jusqu'à la voûte, et les trois autres reçoivent les arcades parallèles à la nef ainsi que l'arc de la voûte latérale.

Parfois le pilier est composé d'un plus grand nombre de colonnes. C'est un moyen de dissimuler son épaisseur massive.

Parfois aussi les colonnes sont doubles. On les accouple tantôt de front, tantôt l'une derrière l'autre.

Quelquefois enfin les colonnes alternent avec des piliers carrés, ou bien des colonnes simples alternent avec des colonnes doubles.

Si la colonne est employée dans une intention décorative, elle reçoit les ornements les plus variés.

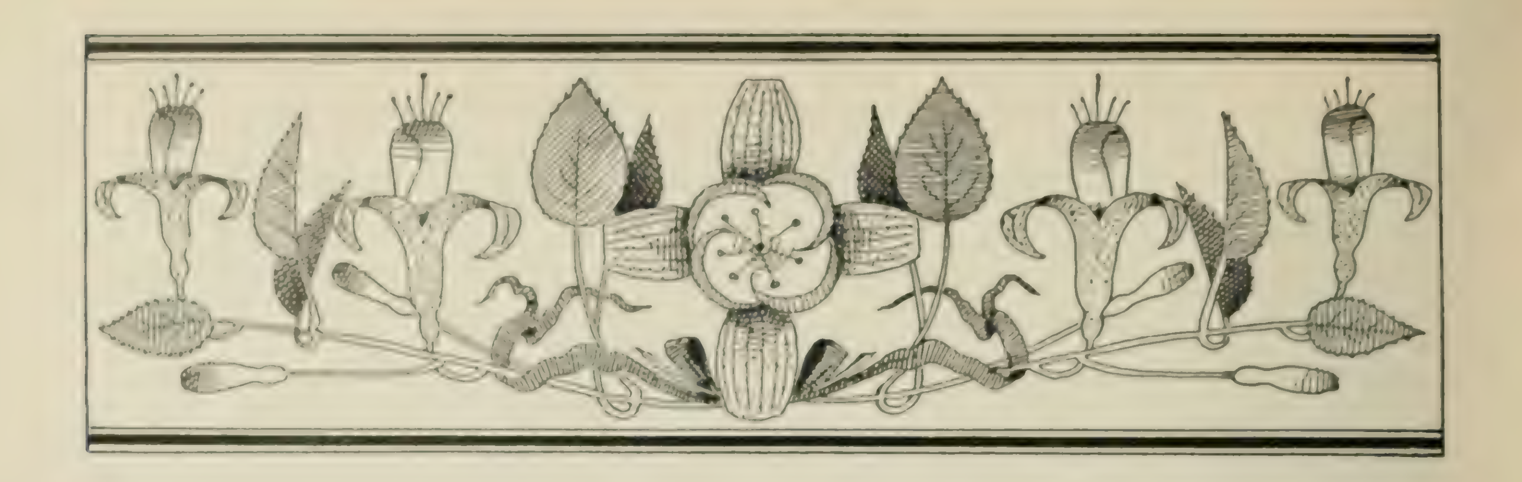
2° *La colonne supporte des arcades en plein cintre et des entablements simplifiés.* Ainsi que dans l'architecture byzantine, la colonne redevient support; et presque toujours les arcades retombent immédiatement sur les chapiteaux. Seulement, comme les arcades, dans l'église romane, se continuent sur une plus grande longueur, elles offrent un meilleur effet de perspective.

L'entablement, quand il y en a un, se réduit à la corniche, qui se réduit souvent elle-même à une ou deux moulures.

3° *Les chapiteaux sont pesants, irréguliers et souvent recouverts d'une ornementation fantastique* (fig. XI). "Le chapiteau roman se gonfle en une demi-sphère coupée à quatre faces, comme une coupole retournée; il s'évase en entonnoir, se dessine en cœur, se taille en pyramide tronquée et renversée, aux arêtes arrondies, comme celui des Byzantins, s'épanouit en campanule ou affecte les courbes d'une barque. . . Quelquefois il est brodé de perles dans le goût oriental, et très souvent il est historié de figures symboliques ou chimériques. . ."

"On peut passer des heures entières à considérer, dans une église romane, ces chapiteaux historiés dont pas un ne ressemble à l'autre. Les figures en sont courtes et grossièrement dessinées, mais attaquées d'un ciseau fier. Les symboles en sont obscurs et attachants par leur obscurité même.". . . CHARLES BLANC.

4° *Les moulures sont simples et lourdes.* Elles ont un relief robuste et prononcé. Les formes rondes et renflées y dominent, comme on peut le voir dans la figure 74 b, page 145, qui donne un profil caractéristique des moulures de l'époque.



CHAPITRE III

L'ART ROMAN (suite)

L'ORNEMENTATION—LA TRANSITION AU GOTHIQUE

98. L'ornementation.—Elle est moitié byzantine, moitié empruntée du blason, des arts, des métiers et d'une flore conventionnelle. Très simple au commencement, elle devient de plus en plus riche à mesure que le style se développe. Ses éléments ne dérivent pas plus de l'antique que ceux de la construction.

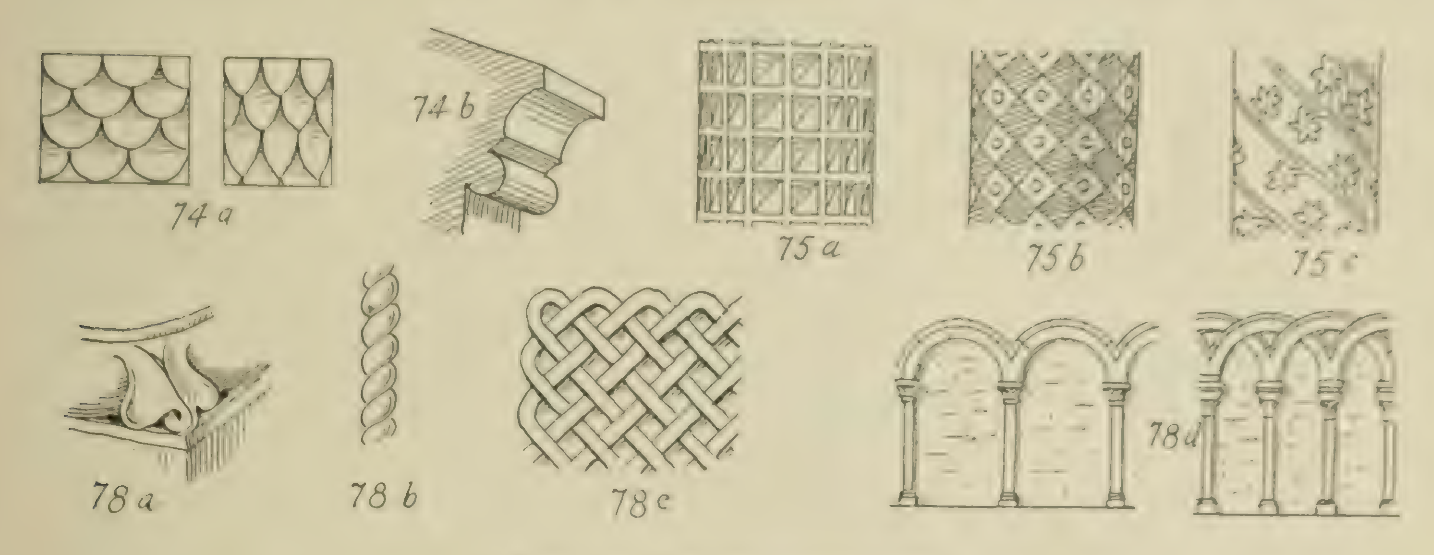
Caractères.—1° *L'ornement roman*, comme le byzantin, *est tantôt symbolique et religieux, tantôt purement décoratif.* On y retrouve les emblèmes usités dans les églises orientales : le monogramme du Christ, le nimbe, l'auréole, le serpent, la colombe, l'agneau, etc. (no 92), et en plus un grand nombre de sujets historiés, c'est-à-dire de sujets religieux rappelant des passages de l'ancien ou du nouveau testament. Une particularité de cette époque était de faire entrer dans ces sujets une variété infinie d'animaux fabuleux ou fantastiques, symbolisant différents vices.

2° *Les formes décoratives sont conventionnelles ou fantaisistes*, à l'imitation également de l'ornementation byzantine. La sculpture offre beaucoup d'ornements où la flore et la faune sont largement interprétées, avec des modifications qui diffèrent suivant les régions et le goût des sculpteurs ; mais le plus souvent ceux-ci tirent leur ornementation d'une flore purement imaginaire. Beaucoup de motifs aussi sont empruntés aux industries orientales : bordures, bandes perlées, etc...

3° *L'ornementation est saillante, massive et sévère.* C'est ce qui fait principalement la différence entre l'ornement roman et le byzantin. Le premier, contrairement au second, est profondément et énergiquement ciselé. Le caractère austère que ce relief parfois exagéré lui donne est encore accentué par la signification qu'on peut attacher aux figures monstrueuses qui se mêlent à l'ornementation.

99. Éléments. a) *Éléments symboliques.* Les mêmes que dans l'art byzantin (no 92 et fig. 52 à 67).

b) *Éléments purement décoratifs.* 1° Les mêmes aussi, particulièrement les *chevrons* ou *bâtons rompus*, les *zigzags* ou *frettes*, les *dents de scie* et les *écailles* ou *imbrications* (fig. 67 à 75), qui furent d'un usage beaucoup plus commun dans le style roman. Ces ornements étaient de ceux qui décoraient le fût des colonnes et les archivoltes des ouvertures, principale-



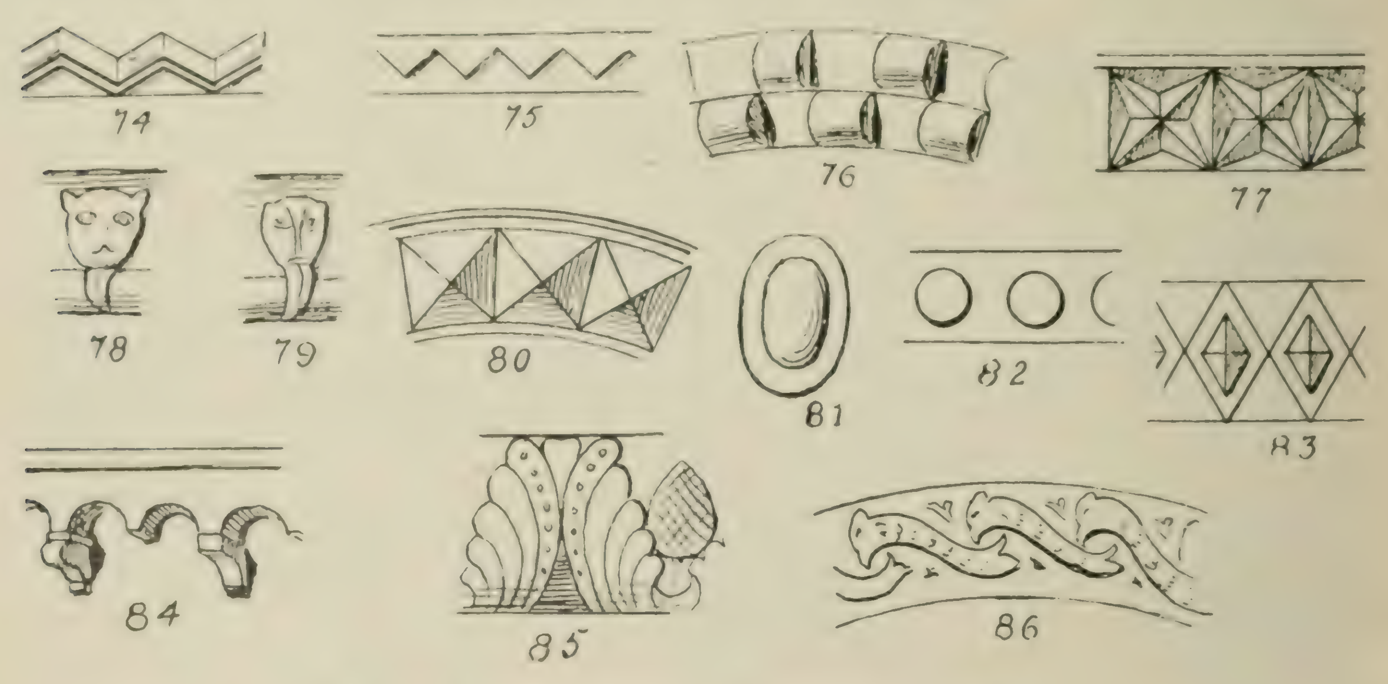
Exemples d'ornements romans.

ment celles des porches. Beaucoup d'autres ornements pouvaient revêtir le fût des colonnes, tels que les *gaufrures* (fig. 75 a), ou sortes de petites cavités régulières, les *damiers* ou *carrelages* (fig. 75 b), les *bandes perlées* (fig. 67) et les *guirlandes* ou *tiges* de fleurs, de feuilles, conduites tantôt en spirales (fig. 75 c), tantôt en lignes verticales, tantôt en entrelacs, etc. Quant aux archivoltes des portails aucun ornement de l'époque n'en était systématiquement exclu et un grand nombre se rencontraient parfois dans le même portail.

2° Les *billettes* (fig. 76) ou rangées de petits cylindres ou de petits demi-cylindres égaux en volume et placés à distances égales. Parfois il y a plusieurs rangées de billettes disposées en damier et formant ainsi alternance de pleins et de vides dans les deux sens.

3° Les *étoiles* (fig. 77) ou ornements en forme d'étoiles à quatre branches, taillés dans la pierre, et juxtaposés d'une manière continue.

4° Les *caprices* (fig. 78 et 79) ou têtes plates de chat, d'oiseau, etc., employées sur les moulures ou décorant les *modillons* qui, à cause de ces becs d'oiseau, probablement, ont pris le nom de *corbeaux*.



Quelques autres éléments de l'ornementation romane.

5° Les *têtes de clou* (fig. 80) à quatre facettes égales taillées en pointes de diamant. Elles sont juxtaposées par rangées comme les étoiles.

6° Les *médaillons* (fig. 81), en forme de demi-ellipsoïdes, les *besans* (fig. 82) ou petits disques circulaires posés à plat, et les *losanges* ou *diamants* (fig. 83), formés de chevrons opposés ou de losanges taillés en pointes de diamants.

7° Les *corbeaux* (fig. 84) ou sortes de modillons. Ils étaient formés de pierres saillantes qui supportaient la corniche, la retombée des arcs ou une saillie quelconque. On les décorait le plus souvent de têtes d'hommes ou d'animaux, et parfois même d'objets usuels.

8° Les *palmettes* (fig. 85), qui différaient de celles des Grecs par l'absence de grâce et d'élégance. Elles prenaient diverses formes conventionnelles plus ou moins lourdes, mais qui n'étaient pas sans beauté.

9° Les *animaux fantastiques* (fig. 86 et XI), qui, comme nous l'avons déjà dit, se mêlent à l'ornementation de diverses manières, et font quelquefois même toute la décoration des chapiteaux et de certains autres membres d'architecture.

Dans cette faune fantastique, le démon est représenté sous toutes les formes : il est tantôt griffon, chimère ou sphynx, tantôt serpent, aspic ou dragon. Tout le symbolisme de ces figures avait pour objet l'antagonisme entre le bien et le mal.

10° Les *griffes* ou feuilles recourbées en forme de griffes et placées quelquefois aux quatre coins de la base de la colonne (fig. 78 a et XI), les *torsades* (fig. 78 b), ressemblant à des câbles tordus, les *filets tressés* ou *nattés* (fig. 78 c) et les fleurons de toutes sortes.

11° Enfin les *arcatures*, qui sont des éléments architectoniques employés comme ornements. Elles consistent en rangées de petites arcades simulées, c'est-à-dire fermées, qui reposent sur des colonnettes ou des pilastres. Elles couvrent en certains endroits la nudité du mur et produisent toujours un bon effet décoratif (fig. 78 d).

100. Peinture.—Dans le style roman, la répétition de petits ornements de diverses couleurs était, avec les fonds bleu d'azur, les fonds d'or et les carreaux émaillés, le grand moyen de décoration. C'était une pratique assez commune de peindre les colonnes en rouge, les chapiteaux en vert et la voûte en bleu ciel. La peinture à fresque y tenait aussi une place importante. Les peintres ont reproduit en couleurs tous les sujets que le ciseau du sculpteur gravait sur la pierre ; mais le badigeon a fait disparaître la plupart de ces peintures.

Au VIIe siècle, le goût d'un autre genre de décoration vint se mêler à celui de la peinture. Dagobert, ayant ordonné la reconstruction de l'église de Saint-Denis, en fit couvrir les murailles et même les colonnes de draperies, au lieu de faire peindre l'intérieur de l'édifice. Ces draperies, tissées d'or et brodées de perles, formèrent un genre de décoration qui devint de plus en plus en vogue dans les églises, au grand préjudice de la peinture.

Du reste, c'est plutôt dans les miniatures ornant les manuscrits qu'il faut aller chercher les vestiges de la peinture au moyen âge. Presque tou-

jours ces manuscrits étaient illustrés à l'aide d'initiales dessinées sur un fond bleu ou un fond d'or. Des compositions qui formaient de charmants petits tableaux étaient exécutés avec art au moyen de couleurs à l'eau. Les couleurs, fixées sur le parchemin du volume à l'aide de recettes assez compliquées, acquéraient un éclat fort apprécié. Certaines de ces enluminures étaient l'œuvre de véritables artistes.

Il existe des Heures de Charlemagne qui renferment des dessins d'un goût remarquable. On ne peut méconnaître l'influence byzantine sur ces œuvres de l'Occident, dans la maigreur des plis, dans le choix des couleurs employées, qui sont principalement le vermillon et le bleu pur, et dans les hachures d'or sur les draperies. D'après C. Laboulaye.

L'emploi de pierres de deux couleurs disposées en damier ou employées alternativement, pour les voussoires des cintres, a été un moyen de décoration très en vogue, surtout en Auvergne.

100 bis. La statuaire, la céramique et le meuble.—Ces arts n'ont pas fait de progrès à cette époque; ils étaient plutôt en décadence. Mais l'orfèvrerie continua de produire des œuvres remarquables. Les pièces travaillées par saint Éloi, l'ami, le ministre et l'orfèvre du roi Dagobert, étaient, paraît-il, des chefs-d'œuvre. Plusieurs monastères de l'époque avaient des écoles d'orfèvrerie.

101. Transition du roman au gothique.—Vers le milieu du XIIe siècle, l'art chrétien entre dans une nouvelle phase, celle de la transition du roman au gothique (roman tertiaire).

Les églises devenaient de plus en plus spacieuses, et l'arc en plein cintre n'était pas pratique pour les grandes voûtes. Il fallut relever le milieu de l'arc pour en diminuer la poussée et lui donner plus de force, ce que l'on fit en introduisant l'arc en ogive[1], la principale innovation de l'époque. Plusieurs autres modifications furent apportées à la construction des voûtes et firent également progresser l'architecture. L'abbé P. Gaborit résume ainsi les caractères des productions d'alors :

"On y remarque le mélange du plein cintre et de l'ogive dans le même édifice, le plein cintre étant encore employé et l'ogive prêtant son concours pour les parties de la construction qui fatigueraient le plus. L'architecture

---

1 Arc formé de deux portions de cercle qui se rencontrent au sommet.

a gagné d'ailleurs pour l'ensemble de ses formes. Au XIe siècle elle était encore lourde, écrasée, massive. Au XIIe siècle elle devient plus élancée, plus élégante, et les différentes parties sont mieux proportionnées ; le plan de l'édifice offre moins de massifs de maçonnerie ; les vides se multiplient et s'agrandissent ; dans les élévations, les parties horizontales, telles que les corniches, les cordons, les frises, diminuent, disparaissent de plus en plus; la ligne verticale l'emporte chaque jour sur la ligne horizontale. On voit apparaître des clochers d'une grande hauteur. L'architecture a gagné pour les détails d'ornementation et de seulpture, qui sont bien moins imparfaits et font déjà pressentir la pureté et la richesse des formes du XIIIe siècle."

Remarque—Comme le roman et le byzantin se ressemblent beaucoup, on les unit quelquefois dans un même monument. On dit alors que la construction est de style roman-byzantin ou romano-byzantin.





CHAPITRE IV

LES ARTS ARABE ET MAURESQUE (IXe-XIVe SIÈCLE)—NOTE SUR L'ART RUSSE

102. Notions historiques.—Avant de continuer l'histoire de l'art chrétien, il faut nous arrêter un moment à considérer un autre développement artistique du moyen âge, une branche qui, bien que greffée sur le byzantin, grandit en dehors du christianisme ; il s'agit de l'art arabe, qui donna lui-même naissance à une autre branche, l'art mauresque.

Les disciples de Mahomet, sortis du désert, n'étaient pas artistes ; mais ils avaient le goût du beau, et ils ne pouvaient s'empêcher d'admirer le luxe et la beauté des œuvres d'art qu'ils trouvèrent dans les villes nouvellement conquises par eux en Orient et au nord de l'Afrique (VIIIe siècle). Pour élever des mosquées et des palais en rapport avec leurs aspirations grandissantes, ils se servirent des artistes de Byzance ; et leur architecture se forma ainsi et surtout d'éléments byzantins. La Perse exerça aussi une grande influence sur l'art arabe, surtout lorsqu'elle eut embrassé le mahométisme.

Ayant poussé leurs conquêtes jusqu'en Espagne, les Arabes fondèrent un califat à Cordoue, qui devint un des centres de leur civilisation. Les Maures ou Arabes d'Espagne développèrent en cette contrée la branche la plus brillante de l'art arabe.

Le style mauresque d'Espagne et le style arabe d'Orient sont donc de la même famille, et comme tels se ressemblent jusqu'à la similitude près ; mais ils se distinguent tous les deux de l'art chrétien par une originalité et une individualité frappantes. L'étude de leurs caractères va nous démontrer cette vérité.

103. L'architecture.—Les principales constructions de style arabe se rencontrent naturellement en Orient, à Constantinople et en Égypte. Citons la mosquée d'Omar, à Jérusalem, élevée sur l'emplacement du temple de Salomon, et la mosquée d'Amrou, au Caire.

On trouve aussi des traces de l'art arabe à Venise et en Russie, parce que ces deux pays ont eu de fréquentes relations avec Constantinople.

Mais, comme on l'a vu déjà, les productions les plus remarquables de ce style sont celles des Maures en Espagne. La mosquée de Cordoue, avec sa forêt de plus de mille colonnes, et l'Alhambra de Grenade, avec sa riche et éclatante décoration, sont des monuments qui font l'admiration de tous les voyageurs.

L'Alhambra (fig. XII) tient le plus haut point de perfection de l'architecture mauresque. On y trouve l'art imagé des Égyptiens, la grâce naturelle des Grecs, le luxe des Romains et les combinaisons étudiées des Byzantins. C'était la forteresse et la résidence des rois maures. L'extrait suivant d'une description qu'un touriste a faite de ce palais donnera une idée de l'architecture mauresque.

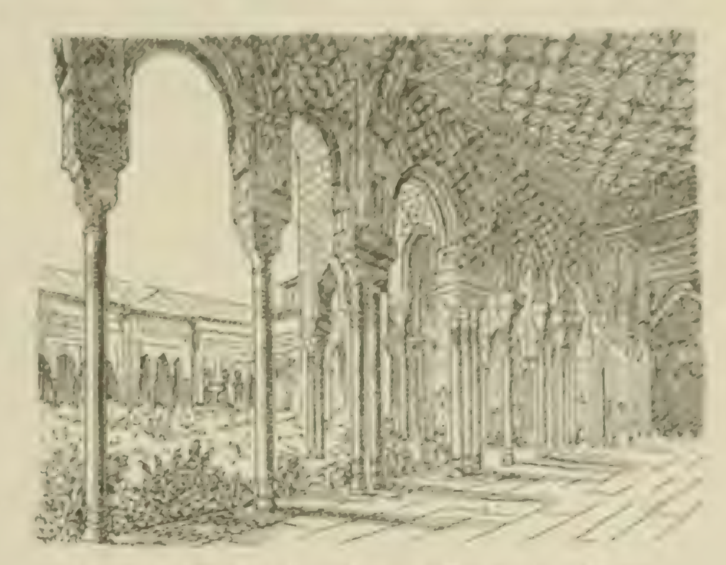


Fig. XII.—L'Alhambra, à Grenade—Cour des lions.

"...Grande est l'impression, dit-il, quand, débouchant dans la première salle, on se trouve en présence de ces blanches et sveltes colonnettes, aux doubles arceaux d'une grâce, d'une légèreté aériennes, de toute cette délicieuse fantaisie de marbres, stucs, mosaïques, éclairée d'une large lumière, ayant pour voûte le ciel bleu[1], et se reflétant tout entière, avec ses plates-bandes de myrtes, dans une nappe d'eau limpide comme le cristal."

"...Autant de salles, autant de parvis aux bassins de marbre blanc, autant de mystérieuses retraites aux voûtes de stalactites, aux murailles ajourées qui semblent faites de plusieurs couches de guipure. Sous des

1 Le centre est découvert et forme une sorte de cour intérieure.

arcs élancés s'ouvrent des perspectives enchanteresses ; partout brillent les faïences peintes, les mosaïques, les plafonds de cèdre dorés." J. Lardeur.

104. Caractères généraux.—

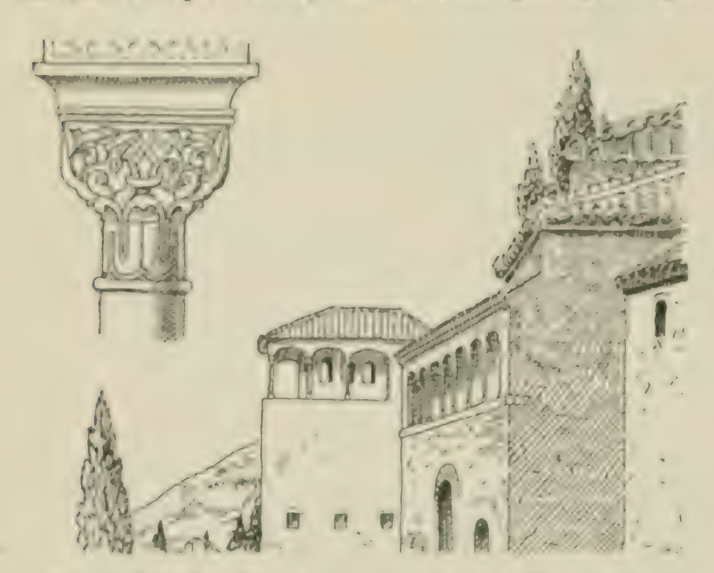


Fig. XIII—Chapiteau et vue extérieure d'un pavillon de l'Alhambra.

1° *La simplicité de l'extérieur contrastant avec l'élégance et la richesse de l'intérieur.*—Ainsi l'Alhambra, si luxueux au dedans, a un aspect très simple, presque austère au dehors (fig. XIII).

"Était-il possible, continue le même auteur, que tout cela fut contenu dans ce même monument qui m'avait paru si pauvre à l'extérieur et de dimensions si mesquines?"

Les mosquées ont de même un dehors austère et modeste. Le plan est carré. La façade n'offre que de grandes lignes et des pleins prononcés. La lumière ne pénètre qu'avec peine et par de rares ouvertures. Plusieurs mosquées sont surmontées d'un dôme, comme les églises byzantines, mais ce dôme lui-même ne reçoit que peu d'ornements.

2° *La profusion et la somptuosité des ornements* à l'intérieur, lesquels sont rehaussés de couleur et d'or. "Il semble, dit Owen Jones, que les Arabes ont transplanté dans leurs habitations fixes, sous une autre forme, les étoffes et les châles de l'Inde qui ornaient leurs premières demeures ; qu'ils ont changé les mâts de leurs tentes en colonnes de marbre et les tissus de soie en plâtre doré."

En effet toutes les surfaces sont couvertes d'ornements. Ce sont comme des draperies de stuc et de faïence. Toute cette ornementation est rehaussée d'une coloration violente, mais harmonieuse.

3° *Les découpures et les voûtes dites à stalactites.*—Les découpures à jour se voient principalement dans le tympan[1] des arcades, où elles allègent le fardeau des colonnes. Les arcs eux-mêmes sont souvent découpés ou dentelés, comme ceux de l'Alhambra (fig. XII) et de plusieurs mosquées du Caire.

1 Partie pleine, en forme de triangle, de chaque côté de l'arc.

Ces découpures, en laissant circuler l'air et la lumière à travers les murs, apportent beaucoup de gaieté et de légèreté à cette création architecturale déjà si élégante.

Les voûtes à stalactites sont ainsi appelées parce qu'elles sont formées de petites parties saillantes qui forment des sortes de niches et qui montent en encorbellement l'une sur l'autre, à l'imitation des stalactites naturelles. Ces voûtes remplacent les pendentifs byzantins en rejoignant comme ceux-ci les arcs aux coupoles. Souvent, néanmoins, les arcades ne supportent qu'un plafond en charpente et richement décoré.

105. Caractères particuliers.—1° *La colonne est svelte et supporte des arcs en ogive, en fer à cheval ou en trèfle.*—Les Arabes, comme les Byzantins, employèrent d'abord des colonnes provenant des monuments romains ; mais bientôt ils confectionnèrent leurs propres colonnes, et, à l'exemple des Perses, leur donnèrent une forme élancée. Ils virent bien qu'un faible support suffisait à soutenir des arcades découpées à jour et qui ressemblaient à des tentures pendues au plafond.

Les colonnes sont quelquefois géminées, comme dans les constructions byzantines et romanes, et même triplées et quadruplées (fig. XII).

Quant à la forme des arcs, elle est très variée. En Orient, c'est l'arc en ogive qui fut le plus souvent employé, du moins dans les plus anciens monuments ; en Espagne, la forme en fer à cheval domine, mais on voit aussi des arcs cintrés, des arcs en forme de trèfle, etc.

2° *Les chapiteaux sont le plus souvent cubiques*, comme ceux des Byzantins, et ornés principalement d'arabesques et d'entrelacs peu saillants (fig. XIII).

106. L'ornementation.—Caractères.—1° *Elle est conventionnelle et systématique.*—Comme le Coran interdisait toute représentation d'êtres animés, les artistes arabes, dans leur ornementation florale, durent avoir recours à des formes tellement idéalisées qu'on ne peut les rattacher à aucune plante connue. C'est ainsi qu'ils se créèrent une sorte de flore conventionnelle qui fit l'originalité de leur ornementation.

Néanmoins la loi de croissance et celle de la tangence des courbes sont fidèlement gardées. Chaque feuille a son pétiole, chaque pétiole croît sur une tige, et chaque tige secondaire se raccorde tangentiellement à une tige principale, qu'on peut suivre le plus souvent jusqu'à la racine.

2° *Compliquée.*—Les ornements se tiennent, s'entrelacent, s'enroulent d'une infinité de manières. On voit des "cordes ingénieusement tressées qui forment des nœuds inextricables dont les gracieux problèmes intriguent et amusent pour un instant le regard"...

"Les rinceaux, les fleurons, les entrelacs, les polygones géométriques, bien qu'emmêlés par des complications infinies sont soumis à une loi d'arrangement qui permet au contemplateur de retrouver le fil de ce dédale. Ces figures fantastiques s'embrouillent avec symétrie ; une secrète méthode préside à la distribution de ces chimères." CH. BLANC.

3° *Gracieuse et délicate.*—C'est une ornementation exquise, harmonieuse de forme et de couleur. Cette myriade de petits ornements, ces parties évidées, ces dentelles qui paraissent revêtir partout les murs, font de l'ornementation une création si légère, si délicate qu'elle semble, dit hyperboliquement un auteur, devoir se dissiper au premier souffle de l'air.

4° *Fantaisiste.*—Les combinaisons géométriques et les créations fantaisistes étaient, comme il a été dit, les seules sources auxquelles pouvaient recourir les artistes arabes. Ils surent en tirer tout le parti possible. Les effets qu'ils ont obtenus par le seul emploi de formes géométriques et de plantes imaginaires sont réellement étonnants.

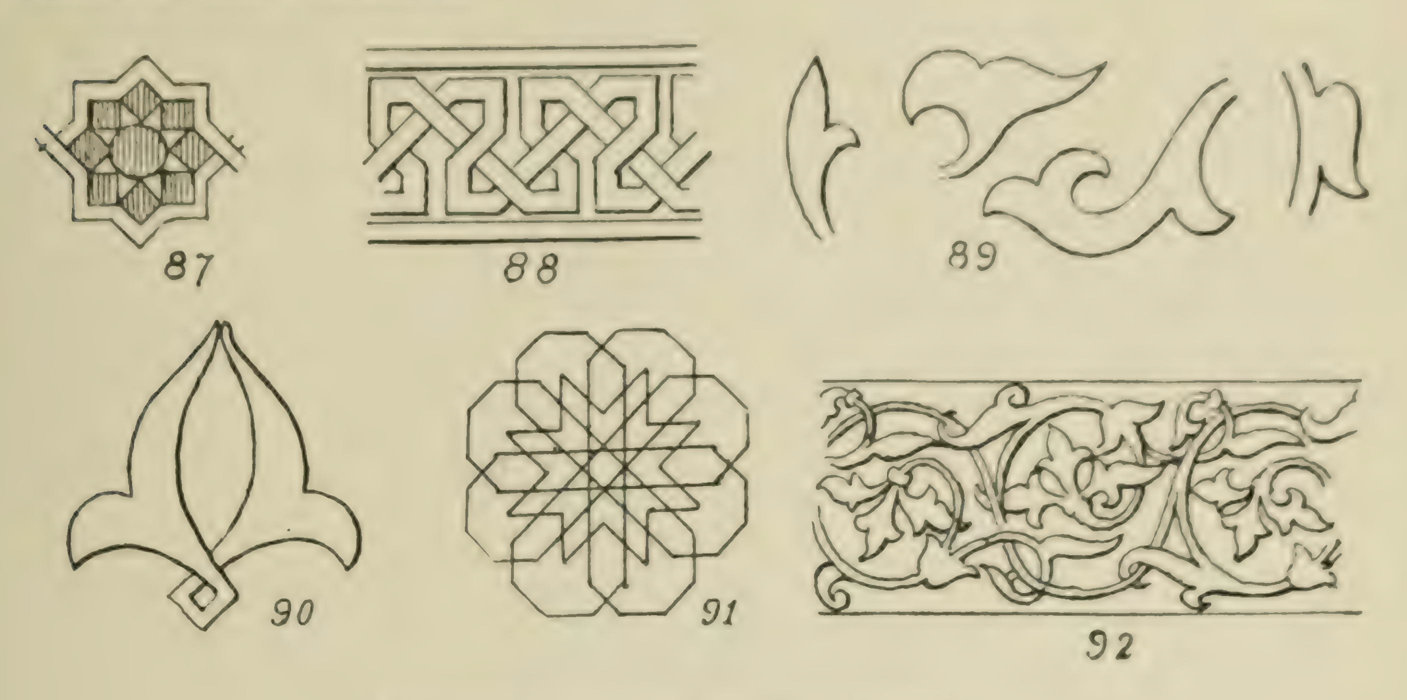
Les Arabes ont suppléé par l'écriture à la représentation des êtres animés. C'est ainsi que l'on voit les versets du Coran s'enchevêtrer avec les formes ornementales et enrichir la décoration par une nouvelle variété de contours.

107. Éléments.—1° *Figures géométriques* (fig. 87). Ce sont d'innombrables agencements de droites et de courbes qui forment de vrais labyrinthes où l'œil ne peut trouver d'issue. "L'aride géométrie est appelée à concourir au décor des chapiteaux, des montants, des murs et des frises. On aperçoit ici, des triangles qui sont noués par le sommet et dont la base coupée se tourne en volutes et va s'enchevêtrer en d'autres triangles ; là, des losanges qui ne se terminent point, ou des carrés qui s'enlacent et qui s'ouvrent au passage d'une diagonale interrompue; ou bien des trapèzes qui se combinent et se rachètent de manière à former par leurs côtés inégaux des figures régulières croisées par des lignes dont la marche, capricieuse en apparence, est cependant prévue et réglée par le décorateur. Qui le croirait ? de tous ces froids éléments résulte une ornementation pleine de saveur !" CH. BLANC.

2° *Filets entrelacés*, disposés en bordures, comme ceux de la figure 88, formant des polygones étoilés, ou composant des sortes de nœuds.

3° *Feuillages fantastiques*. Ce sont des éléments qui paraissent empruntés au règne végétal, du moins dans leurs conformations générales, mais l'invention y prend la plus large part. Les figures 89 et 90 donnent les formes qui reviennent le plus souvent dans cette flore imaginaire.

4° *Étoile de Salomon* (fig. 91), sorte de polygone étoilé assez compliqué, formé de filets entrelacés.



Principaux éléments de l'ornementation arabe.

5° *Combinaisons, enroulements et entrelacements de toutes sortes*, dont l'art arabe semble inépuisable, et que l'on appelle pour cette raison *arabesques*. On doit donner ce nom particulièrement à des sortes de rinceaux (fig. 92) formés de feuillages fantaisistes qui s'agencent d'une façon capricieuse, qui s'enlacent en décrivant des courbes gracieuses et variées.

108. Couleurs.—Les Maures n'ont guère employé que les couleurs primaires ; mais ils les ont disposées de manière à produire le meilleur effet possible. Ainsi pour décorer les surfaces modelées, ils appliquaient le rouge et le bleu dans les parties rentrantes, et réservaient le jaune, l'or et l'argent pour les parties en relief et exposées à la lumière. De cette manière ils augmentaient, par constraste, l'effet du relief, sans compter que l'or et

l'argent, tout en rehaussant l'effet général de la décoration, lui donnaient aussi un lustre métallique d'une grande richesse.

Les parties unies étaient souvent ornées de faïences émaillées et coloriées dont la surface brillante ajoutait elle-même à l'éclat de l'ensemble.

En somme, la décoration polychrome des Arabes, faite de couleurs éclatantes, manquait de la douceur propre aux nuances délicates ordinairement en usage en Occident depuis la Renaissance ; mais elle était néanmoins belle et harmonieuse, pleine de magnificence et de splendeur. Celle de l'Alhambra entre autres est sans contredit une des décorations architecturales les plus remarquables, et qui dépasse de beaucoup tout ce qui avait été fait jusqu'alors.

108 bis. La céramique.– Les Arabes n'ont pas eu de statuaire, puisque cet art leur était interdit ; ni de meubles, car les orientaux n'en faisaient pas usage ; mais la céramique fut en honneur. La poterie mauresque est faite de faïence recouverte d'émail. Les formes des vases dérivent ordinairement du cylindre et du cône ; et les ornements sont des entrelacs et des arabesques.

NOTE SUR L'ART RUSSE

108 ter. La Russie a emprunté, elle aussi, son art à Byzance. De là lui vient l'usage de la coupole, qui prend, chez elle, la forme d'une bulbe. Le Kremlin de Moscou, avec ses fortifications, ses palais et ses églises, est la principale œuvre de l'art national russe. "Au-dessus de la muraille à créneaux échancrés, entre les tours à toits ouvragés, semblent monter et descendre, comme des bulles d'or étincelantes, des milliers de coupoles, de clochetons bulbeux aux reflets métalliques, aux brusques rehauts de lumière. La muraille, blanche comme une corbeille d'argent, enserre ce bouquet de fleurs dorées et donne la sensation d'une ville féerique telle qu'en produit l'imagination des conteurs." TH. GAUTHIER.

L'art russe moderne perd de son originalité nationale pour imiter les styles européens.



CHAPITRE V

L'ART GOTHIQUE OU OGIVAL (XIIIe-XVe SIÈCLE)—L'ARCHITECTURE

109. Notions historiques.—L'art ogival est le développement complet, le couronnement logique de l'art roman. C'est l'art admirable qui a élevé les cathédrales gothiques, ces chefs-d'œuvre d'architecture, qu'on trouve partout en Europe, surtout en France et en Angleterre. Enfin c'est l'art chrétien parvenu à son apogée, sous l'inspiration religieuse de ces siècles du moyen âge, où la foi brilla d'un si vif éclat.

Le nom de *gothique* a été donné à ce style par les peuples de l'Italie, qui, à cette époque encore, assimilaient les autres peuples de l'Europe aux Goths et aux barbares. Le gothique est aussi appelé *ogival*, parce que l'ogive est un élément essentiel de ce système de construction.

C'est sous l'influence des corporations ouvrières et des communes que s'accentua, à cette époque, l'élan donné à l'architecture par les monastères.

À l'exemple des religieux, les corps de métiers s'organisèrent, sous le nom de confréries, pour réaliser des œuvres plus considérables que celles de l'époque précédente. Les membres s'engageaient à s'aider mutuellement. Ils conservaient les procédés de leur art et les transmettaient aux ouvriers qu'ils s'agrégeaient.

D'un autre côté, "les communes s'affranchissaient et employaient volontiers toutes leurs ressources à construire des monuments qui devenaient un signe de leur richesse et de leur indépendance. Le beffroi et l'hôtel de ville étaient, par leur caractère, les édifices de la commune ; mais la cathédrale,

par sa grandeur et sa magnificence, attestait mieux encore l'abondance des moyens que savaient se créer les populations en dehors de l'influence féodale...

...C'était, du reste, dans ces édifices que le peuple tenait ses grandes assemblées...La cathédrale était donc le monument de la cité...et la population s'empressait de concourir à son édification par tous les moyens en son pouvoir." ABBÉ P. GABORIT.

110. L'architecture.—L'architecture ogivale paraît avoir pris naissance au nord de la France, vers le milieu du XIIe siècle, pour se répandre de là dans toute l'Europe occidentale. Après avoir traversé l'époque des transitions dont nous avons parlé plus haut (no 101), elle continua à se développer au moyen de deux nouveaux procédés de construction : la voûte supportée par des nervures, et sa poussée neutralisée par des arcs-boutants. Comme ces deux procédés sont en même temps deux *caractères principaux* de l'architecture, nous verrons plus loin, sous ce titre, en quoi ils consistaient et comment ils ont si efficacement contribué au développement de l'architecture.

L'art ogival embrasse trois siècles auxquels correspondent à peu près les trois phases de l'architecture. En France, ces phases sont :

1° Le style ogival *primaire* (XIIIe siècle) appelé aussi *style à lancette*, de la forme élancée des fenêtres. C'est la meilleure époque du gothique et de tout l'art médiéval, celle où les formes sont le mieux raisonnées (fig. XV).

2° Le style ogival *secondaire* (XIVe siècle) appelé aussi *style fleuri* ou *rayonnant* ; fleuri parce que les ornements y furent prodigués dans toutes les parties de la construction ; et rayonnant, à cause de la forme des roses ainsi que des trèfles et des quatre-feuilles qui ornent la partie supérieure des fenêtres.

3° Le gothique *tertiaire* (XVe siècle), nommé aussi *flamboyant* parce que, dans les fenêtres et dans toute l'ornementation, on y employa beaucoup de courbes ondulées en forme de flammes.

Les divisions du gothique anglais correspondent à celles du français, sauf la troisième, qui est d'un caractère plus national. Ces divisions sont : le gothique *anglais primaire* (Early English), le *secondaire* ou *orné* (Decorated), et le *tertiaire* ou *Perpendiculaire*, dans lequel les lignes des panneaux déco-

ratifs et les meneaux[1] des fenêtres, au lieu d'être ondulés comme en France, montent tout droit.

A part cette différence, les caractères du gothique sont à peu près les mêmes dans toute l'Europe occidentale. C'est partout la même architecture poétique, solennelle, parlant à l'imagination par ses symboles, et séduisant les plus prévenus par l'inspiration de ses formes.

Les principales cathédrales gothiques sont : en France, celles de Paris, (fig. XIV), Reims, Beauvais, Amiens, Chartres et Bourges ; en Angleterre, l'abbaye de Westminster, les cathédrales de Peterborough, d'York, de Lincoln et de Cantorbery ; en Allemagne, celles de Cologne et de Strasbourg ; en Belgique, les cathédrales de Bruxelles et d'Anvers ; en Italie, celles de Sienne, d'Orvieto et de Milan[2]; en Espagne, celles de Burgos et de Tolède.

Il faudrait citer encore un grand nombre d'autres édifices remarquables, comme la Sainte-Chapelle de Paris, les hôtels de ville de Louvain, de Bruxelles et de Bruges, et un grand nombre de châteaux, dont la plupart sont fortifiés.

111. Caractères généraux de l'architecture.—1° *Les voûtes à nervures.*—La voûte d'arête ogivale offrait déjà beaucoup moins de poussée que la voûte cintrée ; mais l'on trouva moyen d'en diminuer encore le poids et la poussée par l'usage des nervures. On appelle nervures des bandes ou cordons qui suivent les arêtes des voûtes et qui forment une sorte de charpente dont les intervalles sont remplis par une maçonnerie plus légère. De cette manière les murs latéraux eux-mêmes ont été déchargés et ont pu être percés de larges fenêtres. Cependant la poussée existait encore ; alors on eut recours aux arcs-boutants.

2° *Les contreforts à arc-boutant.*—C'étaient des contreforts devenus plus grands et portant des demi-arcs en pierre qui venaient buter les murs latéraux à la hauteur des voûtes (fig. XV). Comme on le voit, ces arcs remplissaient la fonction d'étais en neutralisant la poussée intérieure. On fut souvent obligé de doubler l'arc-boutant pour atteindre à des voûtes très hautes et étayer deux fois le mur qui les soutenait. Le second

---

1 Montants de pierre qui divisent les fenêtres.

2 Cette dernière n'est pas d'un gothique pur. Elle n'en est pas moins une merveille d'architecture et de sculpture.

arc portait alors le conduit des eaux pluviales du toit. Le contrefort était ordinairement couronné d'un pinacle[1].

3° *L'élévation des nefs et la hardiesse de toute la construction.*—À l'aide des procédés dont on vient de parler les églises gothiques atteignent une légèreté et une élévation que l'architecture n'avait pas encore connues.

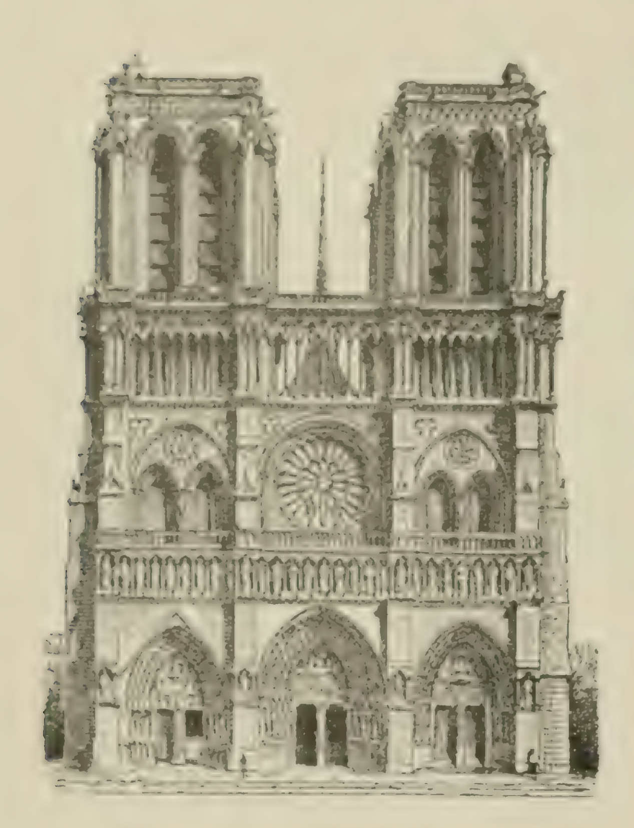


Fig. XIV.—Notre-Dame de Paris.

Les murs latéraux se divisent ordinairement en trois étages : les grandes arcades de la nef, celles du triforium ou deuxième étage, et les fenêtres supérieures formant le clair-étage. Le plus souvent la façade comprend aussi trois grands étages. Les façades de Notre-Dame de Paris et de Notre-Dame de Reims se composent comme suit : au premier, se trouve la triple percée des portails avec leurs arcs élancés et leur décoration ; au deuxième, une rose et deux grandes baies; et au troisième, une admirable rangée de niches avec leurs statues, ou une intéressante galerie de colonnettes (fig. XIV et XV).

4° *La prédominance des vides sur les pleins.*—En même temps que la construction s'élève, les ouvertures, c'est-à-dire les portails, les roses et les fenêtres, s'agrandissent. Les portails, qui sont profonds et largement ébrasés, forment des sortes de grandes niches dont les côtés et les arcs sont ornés de statues, de colonnettes et de toutes sortes de sculptures. Les roses sont aussi plus développées et plus riches qu'auparavant. Les fenêtres finissent par remplir tout l'intervalle qui sépare les contreforts et leurs arcs-boutants. Elles sont ordinairement subdivisées en trois ou en quatre jours par les meneaux qui s'entrecroisent dans la partie supérieure, pour

1 Petit clocher en forme de pyramide a base polygonale, et susceptible de recevoir divers ornements.

former des ogives, des rosaces, des trèfles ou d'autres ornements qui diffèrent suivant l'époque (voir no 110).

5° *La continuelle tendance des parties architectoniques à gagner en hauteur.* — Dans toutes les parties de l'édifice : frontons, pinacles, clochetons, arcades, etc., les architectes ont fait prévaloir la hauteur sur les autres dimensions, la ligne verticale sur la ligne horizontale. Cette direction ascensionnelle des parties architectoniques donne à l'édifice une physionomie particulière, qui exprime d'une manière excellente l'élan de la prière vers le ciel.

6° *La substitution de l'ogive au plein cintre pour les ouvertures et les voûtes.* — L'ogive avait déjà été employée, comme on l'a vu, dans l'architecture arabe. Les architectes romans en avaient aussi fait usage. Mais à l'époque gothique, l'ogive est systématiquement appliquée aux arcades, aux voûtes, aux fenêtres, aux portails, et à toutes les parties de la construction où l'on faisait usage auparavant du plein cintre.

7° *La multiplicité et le grêle des colonnes.* — L'église, devenue haute et légère, n'a plus besoin de gros supports ; les colonnes peuvent monter, grandir, s'allonger, sans croître en épaisseur. Mais la nécessité de diminuer la poussée des voûtes amena celle de rapprocher les points d'appui. Cela augmente l'effet de perspective. Chaque nef produit l'illusion d'une longue avenue dont l'extrémité paraît reculer.

112. Caractères particuliers. — 1° *Les colonnes sont réunies en faisceaux*, ou pour parler plus exactement, les piliers sont composés de colonnettes encastrées les unes dans les autres, lesquelles montent en une ligne non interrompue depuis la base jusqu'au chapiteau. Les pleins et les vides que présentent ces piliers dissimulent leur diamètre et les font paraître plus allongés qu'ils ne sont. Par suite, la voûte paraît à une plus grande hauteur et toute la construction gagne en légèreté.

2° *Les chapiteaux sont revêtus d'une ornementation végétale* (fig. XV). — C'est une riche végétation qui sort du pilier et s'épanouit sous les arcs de la voûte pour les recevoir et les soutenir. La corbeille du chapiteau garde sa forme ronde, comme chez les Grecs, et s'élargit à sa partie supérieure. Le tailloir est carré ou octogonal ; et comme les angles reçoivent les nervures de la voûte, des crochets, ou feuilles en forme de crochets, s'avancent pour les soutenir. On voit aussi des tailloirs ronds, surtout dans le gothique

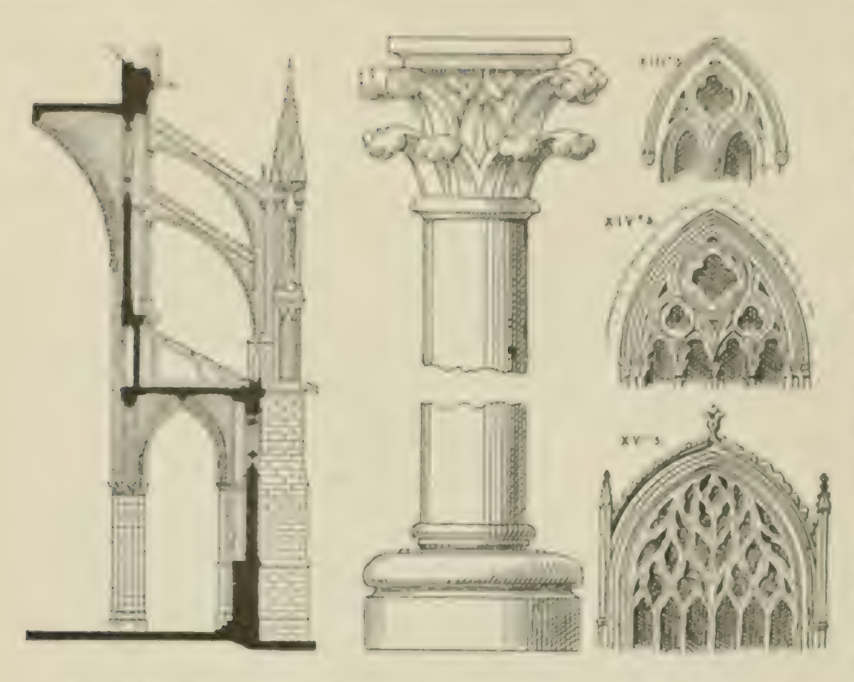


Fig. XV.—Coupe d'église gothique, colonne gothique et fenêtre ogivale de chaque époque.

anglais. Quelques chapiteaux du XIIIe siècle sont ornés d'oiseaux ou de personnages historiés.

3° *L'entablement est supprimé.*—Dans l'architecture romane l'entablement se réduisait à quelques moulures ; ici, il disparaît complètement.

4° *Les moulures sont d'un profil hardi et prononcé*, comme dans le roman ; mais elles sont plus légères, plus étudiées et plus variées (fig. XV, colonne).

5° *On fait usage de balustrades* qui consistent en arcatures fermées ou ouvertes, ou bien de découpures qui prennent la forme de trèfles ou de quatre-feuilles. C'est particulièrement au bas des grands combles qu'on les met, pour y former le bord des canaux.

112 a. Architecture militaire et civile.—L'architecture privée et l'architecture militaire suivirent les progrès de l'architecture religieuse. Les maisons particulières ont leurs ouvertures ogivales, leur toit à pignon. De très belles statues décoraient parfois leur façade principale. Les nombreux châteaux construits à cette époque ont tous un caractère de grande sévérité, marqué par les moyens de défense : fossés, ponts-levis, bastions, donjons, etc.

113. Comparaison entre l'architecture grecque et l'architecture gothique.—Un parallèle entre ces deux grandes époques de l'histoire de l'art, entre ces deux manières différentes de construire, sera utile pour mieux faire apprécier les mérites de chacune. Il n'est pas nécessaire de comparer longtemps ces deux systèmes pour s'apercevoir qu'ils sont diamétralement opposés. Dans l'architecture grecque, la ligne horizontale domine ; dans l'architecture gothique, c'est la ligne verticale qui prévaut. Une mesure unique, le module, règle toutes les parties du temple grec, tandis qu'une complète li-

berté règne dans la construction gothique. Ajoutons que les civilisations qui présidèrent aux développements de ces deux arts furent elles-mêmes très diverses. Tout ce que produisait l'art ancien fut pour le plaisir de l'imagination et la séduction des sens. Au moyen âge, la religion est devenue le seul souci de l'art. Elle en est le principe inspirateur et le mobile. Aussi l'art grec n'élève pas l'âme au-dessus des choses terrestres, tandis que l'art ogival la porte vers le ciel. Sans doute "cette architecture hardie n'a ni la solidité parfaite, ni les proportions sages et discrètes de l'art grec ; elle manque un peu de cette unité concentrée qui se laisse embrasser d'un coup d'œil." CH. LÉVESQUE. Mais elle a cependant ses qualités.

Nous avons étudié en leur lieu les mérites de l'art grec ; voyons maintenant, avec M. l'abbé P. Gaborit[1], à qui nous empruntons ce rapprochement, quels sont ceux de l'art gothique.

"Il faut reconnaître tout d'abord que les agencements de la construction gothique attestent une science merveilleuse de la part de ceux que l'on appelait les maîtres de l'œuvre. Les combinaisons qui assuraient la solidité du monument grec étaient très simples comparées à tous les calculs étonnants qui maintiennent par des principes d'équilibre les parties de la construction ogivale.

"De plus, tout est combiné avec la logique la plus rigoureuse. Tous les membres de la construction sont mesurés et disposés pour les fonctions qu'ils ont à remplir, aussi bien que dans les temples grecs.

"Et les architectes du moyen âge ont le mérite de l'invention beaucoup plus que ceux de la Grèce. Les Grecs, avec un goût parfait sans doute, avaient perfectionné les éléments qui leur avaient été transmis ; mais au moyen âge tout fut créé, le système de construction avec sa décoration.

"L'assujettissement de toutes les parties de l'édifice grec à une mesure déterminée, faisait que tout grandissait dans la même proportion. La porte dans certains temples avait en hauteur dix fois celle d'un homme. Les degrés par lesquels on arrivait au monument étaient souvent impraticables ; et il devenait nécessaire de faire en certains endroits des subdivisions qui rendaient le temple accessible.

"Dans l'architecture du moyen âge tout fut réglé d'après la stature humaine. Même dans les plus vastes monuments, comme la cathédrale

1 *Manuel d'archéologie*, 2e édition, Bloud et Cie, éditeurs, Paris.

d'Amiens, tout ce qui est à l'usage de l'homme reste à sa taille. Les portes de la façade ont des proportions raisonnables, et les emmarchements sont ordinaires. Il résulte de cette combinaison que l'œil, retrouvant dans toutes les parties de l'édifice les dimensions qu'il connaît, apprécie facilement la grandeur de cet édifice ; il en reçoit beaucoup plus promptement une impression vraie.

"Il résulte aussi de la combinaison gothique une grande richesse. Les piles extérieures, les arcs-boutants, les balustrades, les clochetons avec leurs statues, les corniches avec leur feuillage, tout cet ensemble donne à l'édifice des silhouettes plus découpées, plus vraies, et une physionomie plus animée que le temple grec.

"Enfin le nouveau système architectural avait l'immense avantage d'offrir dans ses fenêtres, un vaste champ aux verrières coloriées ; et ce genre de décoration convient admirablement aux édifices religieux.

"De tout cela on conclura facilement que l'art ne saurait créer des temples qui soient mieux en harmonie avec les dogmes de la religion catholique, avec les pensées et les sentiments dont elle entretient le cœur de l'homme."





CHAPITRE VI

L'ART GOTHIQUE (SUITE)—L'ORNEMENTATION—LA DÉCADENCE

114. L'ornementation.—Dès le XIIIe siècle, l'influence byzantine disparaît promptement de l'ornementation, qui prend un aspect propre et des caratères particuliers.

Caractères.—1° *Elle est tantôt réelle, tantôt conventionnelle.*—Au XIIIe siècle, elle est le plus souvent conventionnelle ; mais ensuite elle devient de plus en plus naturelle, jusqu'à la décadence. Ce réalisme lui-même était le signe évident d'un déclin. "L'ornementation garda sa perfection, dit Owen Jones, tant que le style resta conventionnel ; mais à mesure qu'il devint moins idéalisé et d'une imitation plus fidèle, les beautés propres de cette ornementation s'effacèrent et elle cessa d'être monumentale pour devenir appliquée."

2° *Elle est élégante, délicate et raisonnée.*—Le même auteur parle ainsi de ces qualités : "Il y a autant d'élégance et de raffinement dans la modulation des formes gothiques que dans l'ornementation des Grecs. Ces formes sont toujours en harmonie parfaite avec les éléments, les caractères de la construction, et paraissent toujours en suivre d'une manière naturelle le développement."

3° *Elle est d'origine végétale.*—Les artistes n'empruntent plus leurs motifs qu'à la nature, à la flore indigène ; les plantes courent en guirlande le long des corniches et autour des chapiteaux ; elles ornent les rampants et les sommets des frontons, les arêtes et les pointes des clochetons; elles se glissent jusque sur les nervures des cintres et des voûtes, comme le ferait

le lierre des bois. C'est surtout dans les chapiteaux que les artistes ont prodigué les éléments naturels. Un botaniste archéologue a dressé la flore des chapiteaux du XIIIe siècle, et y a reconnu une trentaine de plantes différentes. La surface entière en est souvent couverte, et une partie du feuillage dépasse même parfois le niveau du tailloir pour faire saillie à l'extérieur.

4° *Elle est d'un relief prononcé*, particulièrement dans les sculptures qui doivent être vues à distance, comme celles qui ornent les corniches et les chapiteaux. Elle est traitée alors avec ampleur et simplicité. Peu de détails, mais des formes accentuées et des saillies profondément ciselées. On dirait, en certains cas, que l'ornementation pourrait facilement se détacher du fond qu'elle décore.

115. Éléments. —1° *Le trèfle, le quatre-feuille et le quintefeuille* (fig. 70, 71, 72), qui avaient déjà été en usage dans le style roman, et qui continuèrent de l'être dans le gothique, principalement dans les balustrades, les tympans des arcs et certaines frises.

2° *Le bouton* de fleur (fig. 93) de forme sphérique et légèrement entr'ouvert. Il se place dans les cavets ou les gorges, à égales distances.

3° *La dent-de-chien* (fig. 94) ou fleur à quatre pétales, avec rebords saillants parfois jusqu'à l'extrême, d'où son nom de dent.

4° *Les zigzags* ou *bâtons rompus* (fig. 74) et les *dents de scie*, restes de l'art roman, qui persistèrent au début du XIIIe siècle, mais disparurent ensuite.

5° *Le bouquet*[1], un des ornements les plus caractéristiques de l'époque. Il est composé de feuillages groupés de différentes manières, souvent en forme de croix simple ou de croix double. Il se place au sommet des frontons, des pinacles et des clochetons. Les formes variées qu'il revêt sont presque toujours élégantes (fig. 95).

6° *Le crochet* (fig. 96), autre ornement très caractéristique du gothique. Il est ordinairement formé d'une feuille dont l'extrémité se recourbe ou s'enroule. Les crochets du XIIIe siècle ont souvent la forme d'une crosse. Au XIVe, ils se redressent un peu et sont plus variés et plus touffus. Au XVe, ils deviennent plus riches et plus exubérants.

---

1 Le bouquet est quelquefois appelé fleuron, terme générique qui s'emploie pour tous les ornements ressemblant à une fleur.

Ces ornements sont placés sur les rampants des frontons, des pignons et des clochetons. Certains crochets du XIIIe siècle ornent aussi les corniches et sont appelés alors *feuilles entablées*.



Éléments de l'ornementation gothique.

7° *Les lobes et les redents* (fig. 97). Les lobes sont des compartiments vides laissés par des portions de courbes convexes ou concaves. Ces courbes en se rencontrant forment des parties saillantes qui sont appelées les *redents*. Les lobes et les redents se voient dans la partie supérieure des fenêtres, où les meneaux suivent des courbes multiples, dans les roses, les dais[1], les panneaux décoratifs et les balustrades.

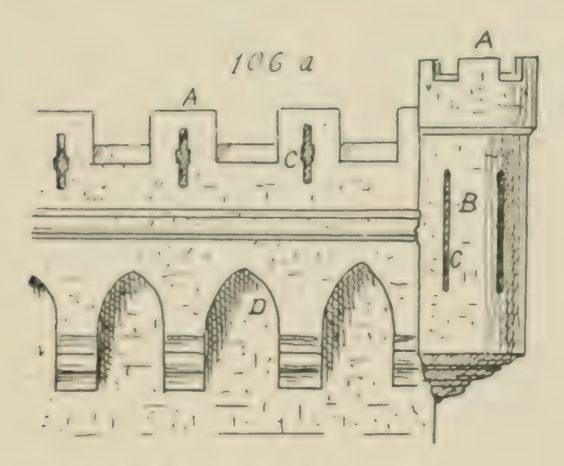
8° *La fleur de lis* (fig. 98), forme conventionnelle ou héraldique de la fleur de lis naturelle. À l'époque gothique, en France, elle fut beaucoup employée dans la peinture murale, le blason, la céramique et la confection des tissus, comme emblème de la dignité et de la souveraineté.

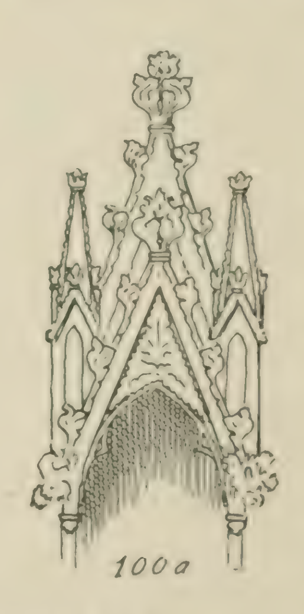
---

1 Motifs d'architecture placés au-dessus des statues adossées à un mur, et surmontés d'arcatures à jour, de pinacles, de clochetons (fig. 100 a).

9° *La fleur Tudor* (fig. 99), sorte de fleuron à contour tourmenté dont les parties s'alignent cependant suivant la forme d'un losange. C'est une modification de la fleur de lis. Ce fleuron fut beaucoup en usage en Angleterre sous la dynastie des Tudors. Il était employé alternativement avec un trèfle formé de trois petites fleurs à corolle circulaire, et couronnait les niches, les faîtes des toits, etc.

10° *Les gargouilles en forme d'animaux fantastiques* (fig. 100). Les gargouilles sont des conduits placés à la base des toitures, dans les édifices gothiques, pour rejeter les eaux pluviales loin des murailles. Elles représentent le plus souvent des animaux, des êtres fantastiques, dont la gueule crache les eaux qui descendent du toit. "Les gargouilles avaient aussi leur importance au point de vue de l'art; elles faisaient valoir, par leur saillie horizontale dans le vide, les grandes lignes verticales du monument." J. ADELINE.





Ornements des constructions militaires et dais.

11° *Les feuilles de toutes sortes de plantes*, chaque artiste s'inspirant de la flore de son pays ; de là cette intéressante variété qui règne dans l'ornementation des édifices gothiques. Les feuilles les plus fréquemment employées sont celles de vigne (fig. 101), de trèfle (fig. 102), d'érable (fig. 103 b et d), de chêne (fig. 104), de lierre, de rosier, de renoncule, d'arum, de mauve, de liseron, de géranium, de potentille, etc. La feuille d'érable est ordinairement idéalisée (b) ; les autres sont tantôt réelles, tantôt conventionnelles.

12° *Les feuillages fantaisistes ou imaginaires*, employés en bordures (fig. 105), en rosaces (fig. 106), dans les chapiteaux, les corniches, etc.

À ces éléments, qui ornaient particulièrement les édifices religieux, il faut ajouter ceux que l'on trouve dans les constructions civiles et militaires.

Ces derniers dérivent généralement des moyens de défense. Tels sont les créneaux, les tourelles, les machicoulis et les meurtrières. La figure 106 a, qui les réunit tous, nous dispensera de plus d'explications.

116. Statuaire et peinture. La *statuaire*, qui avait été négligée depuis les Grecs et les Romains, fait un progrès extraordinaire à l'époque gothique. Les formes sont bien accusées, les draperies largement traitées et les poses très nobles. Les productions du ciseau sont innombrables. Des peuples entiers de statues habitent les niches des façades d'églises, ou se cachent à demi dans celles des nefs, d'autres apparaissent au bord des toits ou se dressent sous les pinacles qui couronnent les contreforts. Mais c'est principalement dans les voussures des portes et les frontons qui les surmontent que les artistes ont donné carrière à leur génie. Ils y ont ciselé, avec une perfection étonnnante, des scènes empruntées à l'ancien ou au nouveau testament, et divers sujets allégoriques. Avec toutes ces sculptures, une façade de cathédrale gothique devient un vrai poème religieux.

L'*enluminure* des manuscrits se perfectionne aussi, et au XVe siècle on y voit poindre le clair-obscur[1] et la perspective. Certains livres renferment des lettres initiales d'une rare beauté et des tableaux-miniatures dignes du pinceau de Raphaël.

En ce qui concerne *la peinture murale*, on continua d'abord les traditions du style précédent, les mêmes teintes étant appliquées aux formes de la nouvelle architecture. Mais bientôt (fin du XIIIe s.) on inaugura des couleurs plus vives. Les fonds sombres sont gaufrés pour les rendre plus gais. Le blanc sert à rehausser les tons. L'or est toujours beaucoup employé et l'aspect général du décor est chaud et brillant.

Toutefois la peinture décorative progressa lentement, car on ne lui donnait qu'une importance secondaire. C'est que le vitrail, comme nous l'avons déjà dit, envahissait peu à peu toute la place aux dépens des surfaces de pierre. Aussi est-ce dans les admirables *vitraux peints* de l'époque que l'art de la couleur trouva son principal développement.

117. Vitraux peints. — "Les vitraux des XIIe et XIIIe siècles sont des espèces de mosaïques de verre : le dessin est formé par des morceaux de verre de différentes couleurs juxtaposés et réunis ensemble par des tiges de métal ;

1 Distribution de la lumière et de l'ombre dans un tableau ou un dessin, et particulièrement les demi-ombres causées par les reflets de la lumière sur les parties ombrées.

mais déjà cependant le modelé est ajouté après coup par le pinceau. Dans cette sorte de combinaison hybride, tenant à la fois de la peinture et de la mosaïque, le dessin d'ornement tient naturellement la plus grande place. Sur un champ de rinceaux et de fleurons se détachent des médaillons, des compartiments de différentes formes, entourés de riches bordures et contenant des figures de dimensions exiguës; puis le tout est renfermé dans un encadrement général . . . L'ensemble est soutenu par une armature de fer, qui dessine les grandes lignes de la composition. . .

"Cette division en compartiments permet de traiter dans une même fenêtre, toute une série de sujets formant ensemble une histoire complète. . . Mais la composition des dessins, la hauteur à laquelle ils se trouvaient le plus souvent placés rendaient et rendent encore leur étude assez laborieuse. C'est un inconvénient auquel on semble avoir voulu remédier par la netteté des contours et par le ton tranché des couleurs, qui se renferment toujours dans les nuances simples, bleu vif, rouge vif, etc. De près, cet assemblage de couleurs paraît quelquefois un peu dur ; mais de loin, les teintes les plus opposées se fondent dans un ensemble harmonieux, s'accordant parfaitement avec la décoration intérieure de l'église."

"L'inconvénient produit par l'exiguité des figures disparaît avec une seconde espèce de vitraux, qui se montra dès le temps de Philippe-Auguste, et qui était appelée à supplanter peu à peu le premier genre. Ces nouveaux vitraux ne tiennent plus du tout de la mosaïque, mais seulement du tableau. L'art du verrier devient réellement, avec eux, un art rival de celui du peintre. Ils consistent dans la représentation d'une grande figure debout, qui remplit toute la baie des vastes fenêtres gothiques ; et alors l'armature de fer ou de plomb qui suivait les contours du dessin, ne pouvant plus faire valoir la composition, mais devant bien plutôt nuire à son effet, est remplacé par de simples traverses en métal, qui coupent le vitrail de place en place en compartiments carrés ou oblongs ; ces divisions n'ont plus aucun rapport avec le sujet reproduit, et le spectateur est censé en faire abstraction en considérant l'ouvrage. Il ne reste de l'ancienne disposition que la bordure générale, enfermant la figure dans une chaîne de trèfles, de quatre-feuilles ou d'autres ornements géométriques. . .

"Au XIVe siècle, le vitrail à grandes figures l'emporta tout à fait sur l'autre et devint un tableau de plus en plus perfectionné. Malheureusement,

le nombre et la variété des couleurs augmentèrent par cette raison même, ce qui rendait l'effet général plus confus et moins brillant". A. Lecoy de la Marche—*Le XIIIe siècle artistique*—Desclée, de Brouwer et Cie, éditeurs, Bruges.

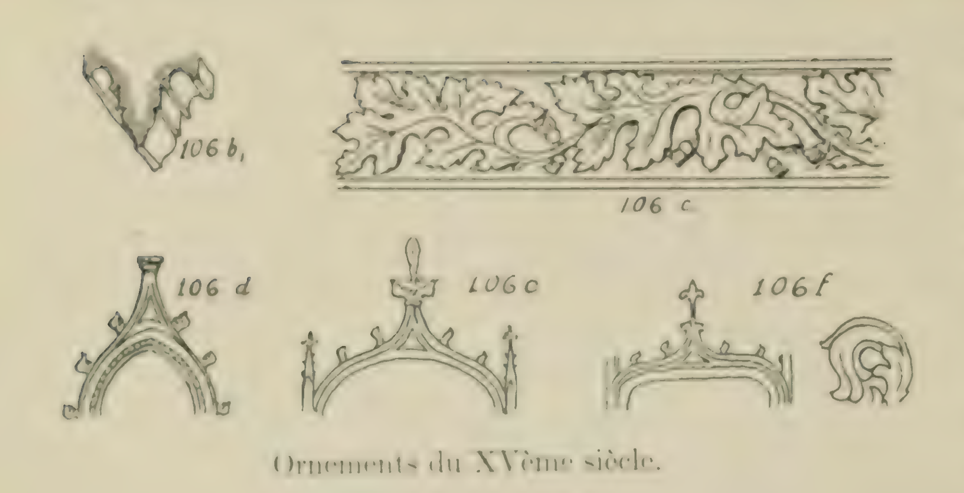
Ces immenses verrières tempèrent la lumière quand les rayons du soleil sont trop ardents, et la colorent quand sous un ciel couvert de nuages, elle ne donnerait que des tons tristes et blafards. De plus, ces brillants vitraux qui reproduisent en couleurs les images des saints, remplissent l'église d'une lueur religieuse qui porte les fidèles au recueillement et à la prière. L'effet est admirable surtout quand il est complété par une décoration bien entendue de tout l'édifice.

117a. La céramique et le meuble.—Dans la céramique, on voit apparaître la faïence, connue déjà chez les Arabes ; mais c'est surtout à l'époque de la Renaissance que la fabrication de cette matière aura tout son éclat.

La sculpture sur bois suit le progrès de la sculpture sur pierre, surtout dans le *mobilier* des églises, dont les formes en général ne sont que la réduction de celles de l'architecture. Aussi, certains meubles gothiques sont empreints d'une grande élégance et d'une grande richesse.

118. La décadence.—Les architectes, par des recherches incessantes, arrivent à des transformations qui ne font que corrompre le goût qui avait présidé à l'œuvre si belle, si majestueusement sévère du XIIIe siècle. Pour donner plus de légèreté aux membres de l'architecture, les constructeurs des XIVe et XVe siècles les amaigrissent outre mesure ; puis ils multiplient et compliquent les détails. Cette complication amène bientôt la confusion. La richesse d'ornement qu'ils ajoutent nuit aussi à l'effet général ; un bel ensemble de formes, dans un édifice, comme le dit si bien M. l'abbé P. Gaborit, auquel nous faisons encore ici des emprunts, est préférable au luxe et à la richesse de décoration.

"Le caractère du XVe siècle est la recherche, et ce caractère nous apparaît dans un genre de ligne tout à fait distinctif de cette époque, la ligne ondulée. Cette ligne ondulée se montre dans les dessins des ornements géométriques, trèfles et quatre-feuilles. . . . dans les réseaux des fenêtres et des rosaces (fig. XV), où toutes les lignes se tordent, se plient en flammes, se couronnent ; enfin dans les feuillages (fig. 106 c) qui, par les



Ornements du XVème siècle.

mouvements de leurs nervures, sinon par leurs dessins extérieurs, témoignent de leur prédilection pour l'ondulation . . .

"Dans les portes, les deux lignes extérieures de l'ogive se relèvent lorsqu'elles approchent l'une de l'autre, et portent en couronnement, soit des feuillages disposés en forme de croix, soit un piédestal avec une statue. Cette forme, connue sous le nom d'arc en accolade, fut adoptée pour les fenêtres, pour les arcatures, etc. (fig. 106 d.) Dans le cours du XVe siècle, l'arc en accolade s'écrase de plus en plus, et à la fin de cette période apparaît l'arc en anse de panier, le plus souvent surmonté de l'arc en accolade . . . (fig. 106 e).

"Les colonnettes ont été groupées en si grand nombre sur le pilier, que les artistes, après tous les perfectionnements qu'ils avaient apportés au chapiteau n'ont eu rien de mieux à faire que de le retrancher. Le feuillage et toute la décoration, par trop de délicatesse, de complication, n'est plus une ornementation bien comprise".





TROISIÈME PARTIE

L'ART DES TEMPS MODERNES

CHAPITRE I

LA RENAISSANCE — L'ARCHITECTURE — (DEUXIÈME MOITIÉ DU XVe SIÈCLE ET XVIe SIÈCLE)

119. Notions historiques. — Vers le milieu du XVe siècle, un changement remarquable se fit dans la littérature et les beaux-arts. Après un oubli presque complet de la civilisation païenne, les artistes et les hommes de lettres de l'Europe tournèrent leur attention vers les débris qui restaient de cette civilisation, pour en étudier et en imiter les beautés. C'est ce mouvement qui est appelé Renaissance.

Les causes de ce retour à l'art des Grecs et des Romains sont multiples. Une des principales est la prise de Constantinople, suivie de la conquête de la Grèce, par les Turcs (1453-1467). Beaucoup de savants grecs furent alors obligés de se réfugier en Italie, et ils y apportèrent le goût des arts antiques. La vue d'anciens manuscrits retrouvés et de statues sorties des fouilles augmenta encore l'engouement pour l'antiquité. Ce fut comme un réveil qui lança les arts dans une nouvelle voie ; le symbolisme du moyen âge se vit

relégué à la dernière place, et le beau fut de nouveau cultivé pour sa valeur propre. Commencé en Italie, ce mouvement s'étendit à la France, où il fut encouragé par les Valois, et ensuite à toute l'Europe.

120. La Renaissance en Italie.—Un retour prononcé vers l'art païen commence à s'opérer à Florence, vers 1460, durant le règne et sous le patronage des Médicis, qui ont gouverné cette ville si longtemps et si noblement. Le mouvement se communiqua à Rome, sous Léon X, cet autre protecteur des arts, puis à Pise, à Gênes et à toute l'Italie. Cela se fit d'autant plus facilement que la péninsule était restée plus ou moins attachée aux traditions grecques et romaines. Si elle avait pratiqué çà et là les arts byzantin et gothique, ce n'était que par imitation ou influence.



Fig. XVI—Saint-Pierre de Rome.

Le retour à l'art antique fut donc vite accompli, et de toutes parts s'élevèrent des monuments suivant les nouvelles idées. Le principal édifice de la Renaissance italienne est la basilique de Saint-Pierre (fig. XVI), chef-d'œuvre d'architecture digne du centre de la chrétienté. Il fut conçu par Bramante, et exécuté par Michel-Ange. C'est le temple le plus vaste et le plus riche que les chrétiens aient élevé à la gloire de Dieu. La nef mesure

près de 600 pieds de longueur. Dix énormes piliers se rejoignant par des arcades gigantesques soutiennent la voûte. Le chœur est surmonté de cette fameuse coupole qu'Ozanam a appelé le diadème de la papauté, et qui a été placé là, dans les airs, par le génie de Michel-Ange. La hauteur du dôme jusqu'au sommet mesure 450 pieds. Les piliers et les murs sont recouverts de marbre et de mosaïque. La façade est formée d'un immense portique[1] orné de colonnes corinthiennes et percé de cinq portes, sans compter une arcade à chaque extrémité. Nous ne parlerons pas des merveilles que renferme cette basilique, car toute l'histoire de l'Église est là, sculptée en marbre, coulée en bronze, ou fixée par le pinceau des plus grands peintres[2].

Après Saint-Pierre de Rome, il faut citer la splendide Chartreuse de Pavie, admirable surtout pour sa riche ornementation. "Non seulement l'abondance des ornements dus aux plus grands artistes y dépasse toute imagination, mais on ne peut rien voir de plus parfait comme exécution. À côté de la sculpture, la diversité des marbres de couleur joue un rôle important ; en vain cherche-t-on une partie tranquille, et si, au milieu de cette apparente confusion, les lignes principales s'accusent encore, c'est grâce à la force des saillies et à une sage distribution qui laisse à chaque membre sa véritable physionomie." L. PALUSTRE.

Parmi les autres œuvres d'architecture religieuse de style Renaissance, en Italie, les plus remarquables sont : la façade et le cloître de Saint-Jean de Latran, à Rome, et l'église de Sainte-Marie, à Gênes. La façade de ces églises est formée de portiques et de colonnades superposées.

Les autres monuments sont des palais, des villas, des hôtels de ville, des hôpitaux, des collèges et des tombeaux. Citons le palais Farnèse, le palais Borghèse et la villa Médicis. Pour donner une idée du style de ces édifices, nous ne trouvons rien de mieux que le passage suivant de J. Aubert, dans son ouvrage *Notions d'histoire de l'art* : "Les palais de la Renaissance ont heureusement varié l'uniformité de leurs revêtements à l'antique par les ornements d'un goût original et délicat, les statues, les médaillons, les rinceaux que créaient avec tant d'éclat les sculpteurs de leur temps."

---

1 Sorte de galerie couverte dont les voûtes ou les plafonds sont supportés par des colonnes, des piliers ou des arcades.

2 On sait que la cathédrale de Montréal est un fac-similé, au tiers, de Saint-Pierre de Rome. Mais simplifiée et de matériaux très ordinaires, cette reproduction ne peut nous donner une juste idée de l'architecture de l'original.

121. La Renaissance française.—Le style Renaissance, tel qu'il s'est développé en France, peut se diviser en deux périodes principales, correspondant à deux évolutions du style :

1° Une période de *transition* entre le gothique et la Renaissance, comprenant la deuxième moitié du XVe siècle et la première moitié du XVIe. Le style mixte de cette période est généralement appelé *style François Ier.*

2° La période Henri IV[1] qui comprend la deuxième moitié du XVIe siècle et les premières années du XVIIe. Dans cette période, les éléments gothiques font entièrement place aux formes classiques.

122. Première Renaissance française ou style François Ier.—Le retour à l'antiquité commença, en France, après les expéditions de Charles VIII et de Louis XII en Italie. Ils étaient revenus de la péninsule enchantés des beautés artistiques qu'ils y avaient vues, et épris du désir de les imiter. Le mouvement s'accentua sous François Ier, qui attira en France les artistes italiens les plus renommés. Les constructions qu'ils élevèrent eurent sur l'architecture française une influence décisive en faveur des formes classiques. Mais dans un pays où l'architecture ogivale avait brillé d'un si vif éclat, un tel retour ne put se faire sans lutte entre les deux systèmes de construction. Il en résulta un mélange d'éléments qui étaient quelquefois en contradiction les uns avec les autres, mais qui produisit souvent aussi de très heureux effets. C'est à ce style mixte qu'on a donné le nom de

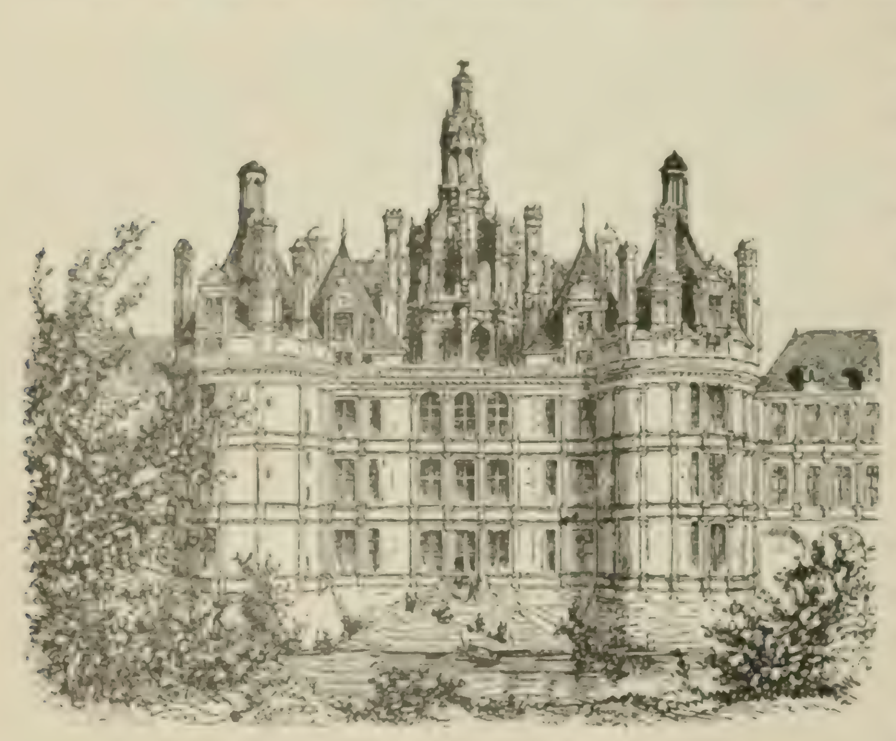


Fig. XVI bis.—Château de Chambord—Partie centrale.

1 Chacun des styles français porte le nom du souverain sous le règne duquel il s'est principalement développé ; mais la durée du style ne correspond pas toujours exactement à celle du règne.

François Ier. L'hôtel de Cluny, à Paris, le palais de justice de Rouen, le château de Blois, ceux de Chenonceaux, de Chambord (fig. XVI *bis*), d'Azay-le-Rideau, etc., appartiennent à ce style.

Caractères de l'architecture de cette époque. Les constructions élevées dans le style François Ier sont intéressantes par leur originalité. Elles empruntent à l'art ogival le plus grand nombre de leurs éléments : les meneaux de pierre qui se croisent dans les fenêtres, les dais qui couronnent les statues, les lucarnes avec leurs accessoires sur les toits restés à pente rapide, les cheminées hautes et ornées, et tout cet ensemble d'éléments décoratifs, balustrades, clochetons, etc., que l'on voyait aux derniers étages des édifices, à la fin de la période médiévale.

Mais peu à peu ces éléments font place à d'autres plus classiques. Les clochetons sont remplacés par des sortes de petits obélisques, les dais par des niches, les colonnettes par des pilastres, en un mot les motifs gothiques par des motifs romains. L'ornementation se transforme également, et elle devient moins saillante, moins déliée et plus sérieuse à mesure qu'elle s'achemine vers l'art ancien.

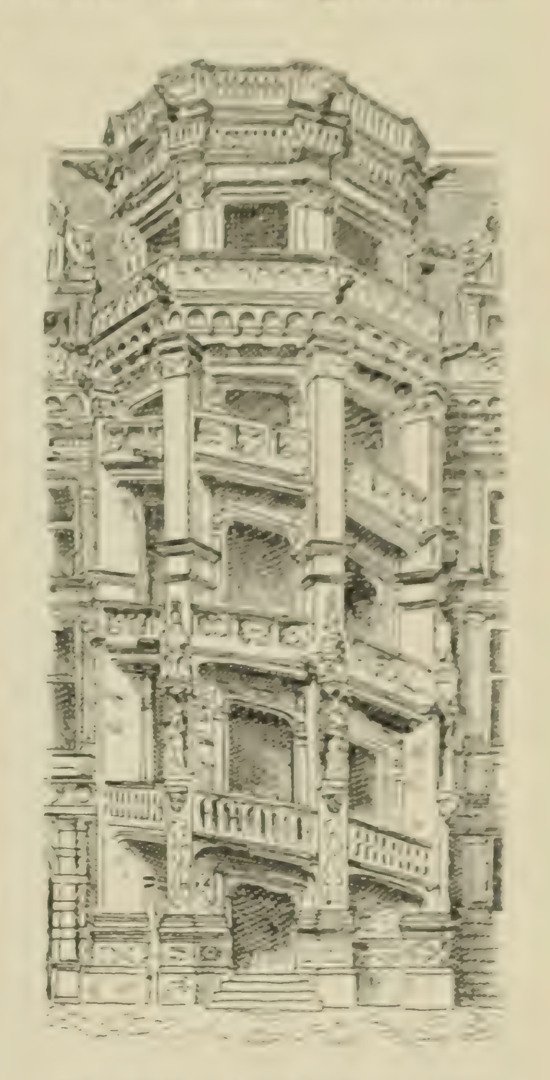


Fig. XVII — Escalier du château de Blois.

Dans la construction des châteaux, à cette époque, on donnait une grande importance aux escaliers et aux cheminées. Les escaliers des châteaux de Blois (fig. XVII) et de Pierrefonds, ainsi que celui de l'hôtel de Jacques-Cœur, à Bourges, sont justement célèbres.

La cheminée était l'objet principal des salles. Le foyer avait de grandes dimensions et le manteau était la partie sur laquelle s'exerçait particulièrement le talent des artistes. Aussi il prit les formes les plus variées, et fut revêtu des ornements les plus riches.

123. Style Henri IV.—Dans cette deuxième période de la Renaissance française, on imite de plus près les monuments antiques. Les architectes remettent en honneur les ordres d'architecture avec leurs différentes parties : colonne, entablement et fronton. Les fenêtres sont rectangulaires ou cintrées ; et dans l'ensemble de la construction, on remarque la prédominance des lignes horizontales alliée à cette ordonnance systématique que nous avons remarquée dans les œuvres grecques et romaines. La Renaissance a fini d'absorber le style de transition, et nous voici en présence d'un art rajeuni, renouvelé et adopté aux besoins de l'époque.

Les principaux monuments construits sous Henri IV sont : la majeure partie du palais de Fontainebleau ; les châteaux d'Anet et des Tuileries, dus à Philibert Delorme, et la première façade du Louvre, due à Pierre Lescot.

Comme on le voit, les principaux monuments de la Renaissance française sont des châteaux et des palais. On a bien élevé quelques églises et quelques façades d'église, mais ce ne sont pas les meilleures œuvres.

Les maisons privées, les hôtels ou somptueuses demeures de ville, les fontaines monumentales, les tombeaux, etc., qui furent élevés en grand nombre à cette époque, participent au style général. Le tombeau de François Ier, à Saint-Denis, par Delorme, peut supporter la comparaison avec les meilleurs de l'Italie, qui en possède cependant de très beaux.

124. Caractères généraux de l'architecture de cette période.—L'architecture de la Renaissance, tout en s'inspirant de l'antiquité, a ses qualités propres. Telles que nous allons les exposer à présent, ces qualités appartiennent plus spécialement à la période Henri IV, alors que le style eut suffisamment évolué pour être homogène, c'est-à-dire débarrassé des éléments gothiques.

1° *L'imitation parfois très fantaisiste de l'architecture gréco-romaine.*—Les architectes, il est vrai, adoptent pour leurs constructions les ordonnances des styles classiques ; mais quelle différence dans l'usage de la colonne et des autres éléments constitutifs ! Tantôt la colonnade occupe toute la longueur de l'édifice, tantôt elle est placée entre les pavillons[1] ; ici elle ne forme qu'un portique, là elle est supprimée et remplacée par des pilastres qui constituent, avec l'entablement, un simple revêtement décoratif. Le fronton lui-même

---

1 Partie carrée ou circulaire d'un bâtiment, faisant saillie sur le corps principal.

n'est le plus souvent employé que comme ornement. L'entablement peut faire diverses saillies ; et quand il n'est supporté que par des pilastres, il peut même être entrecoupé par les fenêtres, suivant le goût de l'architecte. On agit avec la même liberté à l'égard des autres parties architectoniques ; et presque toujours les ordres antiques forment sur les façades les lignes principales, et s'emparent à leur profit des pleins, et parfois même d'une partie des ouvertures, en décorant les meneaux.

2° *L'adaptation des formes de l'architecture classique aux monuments de l'époque.* —Ce n'est plus l'édifice qui se plie aux proportions des ordres, mais ce sont ces derniers qui se soumettent aux besoins de la construction. Les divisions intérieures, en général, restent identiques à celles du moyen âge ; les efforts des constructeurs se portent plutôt vers l'enveloppe de l'édifice, sur ce qui peut lui donner une physionomie plus fraîche et plus ordonnée. "Aussi, suivant nous, dit L. Palustre, la Renaissance française doit être définie, non la réapparition sans changements, mais l'*adaptation raisonnée et parfaitement logique des formes de l'art gréco-romain aux dispositions adoptées par le moyen âge et plus particulièrement par l'architecture gothique.*"

Et plus tard, quand les besoins modernes appelleront de nouvelles dispositions, le revêtement extérieur se pliera de même à toutes les exigences.

3° *L'usage des coupoles, des tourelles, des niches, des encorbellements, des balustrades et d'autres déviations à l'architecture antique* (fig. XVI *bis*). "Le génie français, tel que l'avait fait ou entretenu la pratique de l'architecture gothique, répugnait à se raidir dans des lignes symétriques et compassées, ainsi que le veut l'architecture antique. . . Les grandes façades plates à fenêtres rigoureusement comptées, rigoureusement ouvertes au-dessus les unes des autres, et avec les mêmes espacements, les angles nus, les longs bandeaux ininterrompus, ne l'ont jamais séduit, et, autant qu'il l'a pu, il est resté fidèle aux tourelles gracieuses, aux encorbellements[1] hardis, aux tuyaux de cheminée luttant d'élégance avec les toits[2]." L. PALUSTRE.—*L'architecture de la Renaissance.*—Maison Quentin, éditeurs.

---

1 Partie de la construction en saillie sur la surface murale et supportée par divers motifs d'ornement.

2 Ce passage résume en même temps les principales différences qui existent entre la Renaissance italienne et la Renaissance française.

4° *La variété dans les constructions.* — Les monuments antiques, soumis à des règles immuables, se ressemblaient tous. Ceux de la Renaissance, au contraire, affranchis de ces règles, offrent une agréable variété, sans cesser de plaire par la grâce de leurs formes et de leurs proportions. Quoi de plus agréable que la silhouette de ces châteaux avec leurs toits aigus, à cheminées et à lucarnes ornées; que celle de ces palais d'apparence quelquefois plus sévère, mais dont l'esthétique des formes est de même indéniable ?

Les architectes, conformément à la pratique établie, cherchèrent surtout le pittoresque dans les formes extérieures de leurs édifices ; mais ils conservèrent à ces formes une parfaite correspondance avec les dispositions intérieures. Ils parvinrent ainsi, d'une manière très heureuse, à adapter les arts grec et romain aux besoins modernes, et par une grande variété de composition et une étonnante richesse de combinaisons, à corriger l'uniformité qui régnait dans les monuments antiques.

124b. Caractères particuliers. — 1° *Les colonnes et les pilastres sont souvent accouplés et ornementés.* Cet accouplement des colonnes et des pilastres produit un bon effet, en rendant la résistance des supports plus apparente et en procurant plus de variété à l'ensemble. Quand les colonnes et les pilastres sont employés simultanément, les chapiteaux des pilastres sont semblables à ceux des colonnes, contrairement à ce qui se pratiquait chez les Grecs.

Les colonnes sont quelquefois ornées de bossages[1] ou de courants de fleurs qui les entourent en spirales. Les pilastres offrent souvent sur leur face un panneau, décoré ou non de feuillages. On voit aussi fréquemment, dans les arcades de style François Ier, des colonnes ou des piliers sans chapiteau. Le pilier est alors décoré de la moulure de l'arcade, laquelle descend jusqu'au sol.

2° *Les ouvertures rectangulaires sont souvent couronnées de frontons*, qui sont tantôt triangulaires, tantôt curvilignes, quelquefois alternants. Les frontons à volutes[2] et les frontons brisés[3] se voient aussi fréquemment.

Les fenêtres sont presque toujours à croisée, c'est-à-dire à croix de pierre formant meneaux.

---

1 Pierres taillées en saillie.
2 Frontons dont les rampants s'enroulent en volutes de chaque côté de l'axe.
3 Frontons dont les rampants sont découpés de chaque côté de l'axe.

3° *L'arc en anse de panier est quelquefois employé.* C'est une nouveauté mise à profit par la Renaissance pour augmenter la variété dans la forme des ouvertures, qui pouvaient déjà être cintrées en demi-cercle ou rectangulaires. Il y a aussi des fenêtres géminées.

4° *Les bossages servent souvent à la décoration des murs*, et l'usage des combles élevés se continue dans le style Henri IV, pendant qu'apparaissent de lourdes balustrades en pierre avec balustres de formes très variées.

125. La Renaissance en Angleterre.—La Renaissance fut tardive en Angleterre. La transition ne commença que sous Élisabeth (fin du XVIe siècle), et se montra principalement dans les habitations rurales. Le *Christ College* de Londres est un des meilleurs exemples du style Élisabeth, ou style Tudor, lequel ressemble assez au style François Ier. Sous Jacques Ier, on introduisit davantage les formes classiques, mais sans goût et sans succès. Les styles Élisabeth et Jacques Ier ne furent que des transitions à une vraie Renaissance introduite au siècle suivant (XVIIe siècle) par les architectes Jones et Wren. C'est ce dernier qui éleva Saint-Paul de Londres, un des plus grands temples anglais et une imitation de Saint-Pierre de Rome.

La sculpture, la peinture et les autres arts ne firent aussi de réels progrès, en Angleterre, qu'au XVIIIe et au XIXe siècles.





CHAPITRE II

LA RENAISSANCE (SUITE)—L'ORNEMENTATION—LA PEINTURE, LA STATUAIRE, ETC.

126. L'ornementation.—La pléiade de grands artistes italiens qui parut au XVIe siècle donna une direction définitive au goût de l'Europe occidentale. Il se tourna vers un idéal plus jeune, plus varié et plus vivace peut-être que celui de l'antiquité. Ces grands maîtres élevèrent les arts décoratifs à leur plus haut point de perfection, en y apportant cette largeur d'idées et cette étendue de savoir qu'ils possédaient et devaient à leur forte éducation artistique. Chacun d'eux était à la fois peintre, architecte, sculpteur, souvent ingénieur, mécanicien, graveur ou musicien, et toujours lettré ; de sorte qu'il trouvait en lui-même toutes les ressources et tous les moyens d'exécution.

Entre de telles mains, l'ornement devait prendre un caractère nouveau et élargir son domaine. Il devait tendre à sortir de plus en plus des types et des formules plus ou moins uniformes imposées par la domination presque exclusive de l'architecture, ou transmis par la pratique traditionnelle des métiers. Enfin il devait conduire l'art décoratif dans les voies d'une liberté relative, déjà préparée par la fantaisie qui avait caractérisé la fin de l'époque ogivale, du moins en ce qui concerne l'ornementation des manuscrits.

En même temps, l'art du dessin, perfectionné au contact des plus beaux modèles, et dégagé des naïvetés et des inexpériences du moyen âge, favorisait, dans les compositions, une plus large introduction de la figure humaine, qui y déterminait, par sa présence, les proportions de rapport avec son entourage.

L'ornement se trouva dès lors plus fréquemment mêlé, et en même temps subordonné, aux productions des arts plastiques, qui furent poussés à leur apogée, et qui tous communiquèrent à l'ornement quelque chose de leurs progrès.

Ainsi, pendant leur *siècle d'or*, les Italiens ont fait de l'art du décorateur un art supérieur et encyclopédique. D'après A. RACINET—*L'ornement polychrome.*

127. Caractères de l'ornementation Renaissance. Ce qui inspire l'ornementation Renaissance, c'est moins l'art gréco-romain que l'esprit qui a présidé au développement de cet art, c'est-à-dire *la recherche de la beauté pour elle-même.* Ainsi les artistes de la Renaissance, au lieu de s'arrêter à une simple imitation des sculpteurs classiques, s'inspirent comme eux des formes naturelles, les stylisent, et en tirent ces charmants rinceaux improprement appelés arabesques, ainsi que toute cette riche ornementation que nous allons décrire. Cette commune source d'inspiration fait que l'ornementation Renaissance a plusieurs caractères identiques à ceux de l'ornementation gréco-romaine. Ainsi, elle est, comme celle-là, *conventionnelle, esthétique, élégante et délicate* (no 82); mais elle est plus *fantaisiste* et plus *variée.*

La *fantaisie* domine particulièrement dans certaines compositions où les figures d'animaux fantastiques sont habilement combinées avec des feuillages ou des rinceaux variés. "Ce curieux assemblage de figures, d'animaux chimériques, d'enroulements ; ce dévergondage raisonné de l'imagination produit, grâce à un harmonieux enchaînement, des effets tellement bien cadencés, que l'œil ne peut se lasser de les étudier, l'artiste, d'y puiser d'excellents modèles. C'est l'exemple le plus complet de la fantaisie." C. LABOULAYE—*L'art industriel.*

La *variété* va de même jusqu'à l'extrême dans l'ornementation comme dans tous les produits artistiques de cette brillante époque. On trouve à profusion des enroulements de tous genres, rappelant ceux des végétaux, du serpent, du cuir, etc.; des formes diverses faisant penser aux éléments architectoniques d'alors ; des combinaisons et des créations habilement agencées ; en un mot une foule de compositions dénotant la plus admirable fécondité.

128. Éléments.—1° *Les cartouches, les cadres et les panneaux décoratifs* (fig. 107). Le cartouche est un motif d'ornementation offrant à sa partie centrale un espace libre destiné à recevoir une inscription, un emblème, une

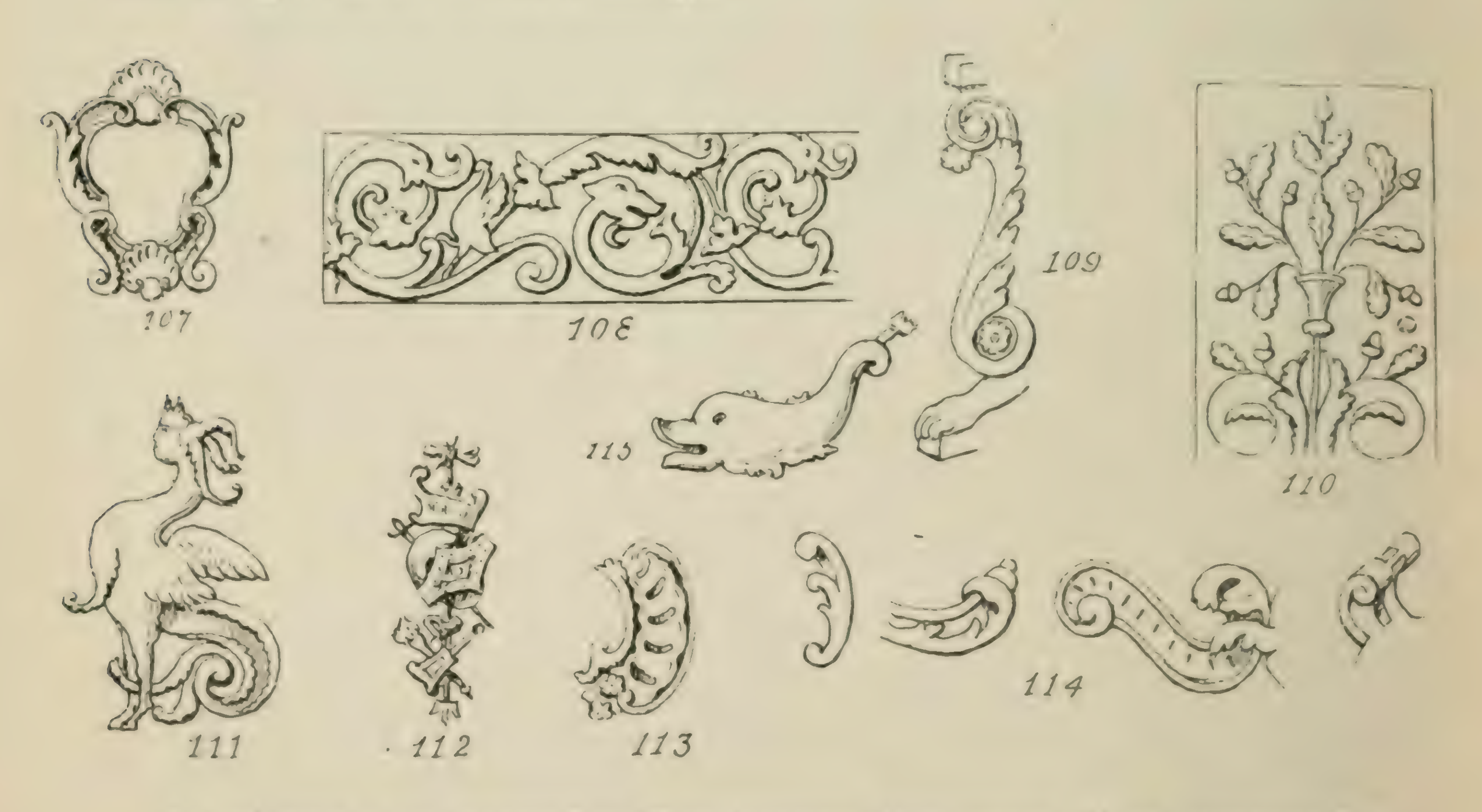
date, etc. L'écu des armoiries du moyen âge, entouré de ses accessoires, en est certainement l'origine ; mais ce n'est qu'au XVe siècle que les sculpteurs italiens et français ont donné à cet ornement l'intérêt qu'il mérite.

Ce produit du génie architectural européen repose l'attention et fixe l'intérêt en le divisant, dans toutes les compositions d'ensemble où il est employé.

Les premiers cartouches du XVIe siècle ont l'apparence de bois menuisé. Les volutes qui les décorent doivent peut-être leur idée aux enroulements naturels des menus copeaux produits par le rabotage.

Les cartouches de la fin du même siècle sont des combinaisons plus étendues des mêmes moyens ; ils sont formés de deux plans superposés et découpés dont les enroulements ou cuirs sont enchevêtrés de manière à laisser voir tantôt un plan, tantôt l'autre (fig. 107 a).

Dans les cartouches du commencement du XVIIe siècle, on ajoute aux cuirs des guirlandes et des feuillages.



La plupart des cartouches Renaissance témoignent d'une imagination et d'un goût artistique remarquable.

Certains cadres ou panneaux décoratifs ont plus ou moins l'apparence de cartouches.

2° *Les rinceaux et les arabesques* (fig. 108). Les rinceaux de la Renaissance sont souvent mais improprement appelés arabesques. Ils n'ont que bien peu de ressemblance avec ceux de l'ornementation arabe. Cette dénomination arbitraire leur fut peut-être donnée pour les distinguer des rinceaux romains, qui sont faits d'enroulements plus réguliers. Ceux de la Renaissance, en effet, sont beaucoup plus fantaisistes et beaucoup plus variés. Ils se composent de feuillages en volutes, et de figures réelles ou imaginaires agencées ordinairement avec une adresse étonnante. On y voit les courbes les plus délicates et les plus gracieuses se mêler agréablement à la végétation dentelée de la feuille d'acanthe, que la Renaissance a remise en honneur. Des figures d'enfants et d'animaux y paraissent souvent aussi d'une manière très heureuse. La richesse de ces rinceaux va quelquefois jusqu'à l'extrême.

Les arabesques des loges du Vatican, peintes par Raphaël, sont célèbres pour leurs combinaisons audacieuses. Elles furent inspirées au grand peintre par de riches débris de fresques antiques trouvées dans les fouilles de Rome et d'Herculanum.

3° *Les consoles* (fig. 109).—Outre les modillons employés dans les corniches, à la manière des Romains (no 83), la Renaissance fit usage de consoles de formes diverses. Cependant le plus grand nombre ressemblent aux modillons classiques, c'est-à-dire qu'elles sont composées de deux volutes se recourbant en sens inverse. Le plus souvent les enroulements des volutes sont en relief sur les faces latérales.

Les consoles supportent ordinairement une saillie, comme un balcon, un encorbellement; et elles prennent alors l'une des positions *a* et *b* (fig 111 a); mais la Renaissance a fait aussi usage de la console renversée, pour remplir un vide entre deux surfaces dont l'inférieure excède l'autre. Dans ce cas la console prend l'une des positions *c* et *d*.

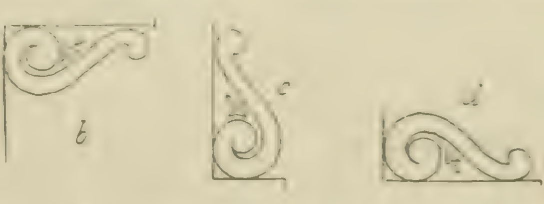


Fig. 111a—Différentes positions de la console.

4° *Les caryatides* (fig. 48).—Toutes les formes de caryatides

grecques et romaines (no 83, 5°) ont été en usage au temps de la Renaissance. On sait qu'elles servent à remplacer des colonnes, des pilastres ou des consoles. Parmi les plus belles, il faut citer celles du Louvre, dues au ciseau de Jean Gougeon.

5° *Les mascarons* (fig. 47).—Le mascaron de cette époque est, comme celui des Romains, très fantaisiste : il prend les formes les plus variées. Souvent des rinceaux et des feuillages l'accompagnent. Seul, il sert à décorer les clefs de voûte, les rinceaux des portes, les panneaux, etc.

6° *Les guirlandes* (fig 41).—Ces ornements, sous la Renaissance, sont représentés accrochés à des clous, enroulés autour des colonnes, disposés en festons dans les frises, les panneaux, les frontons, ou pendus aux volutes des chapiteaux et des cartouches. Ils sont formés de fleurs, de feuilles, de fruits réunis en tresses, ou même quelquefois de simples feuilles disposées en chapelets.

7° *Les rameaux et les feuillages* (fig. 110) qui sont de forme plus ou moins conventionnelle et décorent particulièrement les panneaux. On peut considérer cet ornement comme propre à la Renaissance, car on ne le voit pas dans les autres styles. Il n'est peut-être pas de plus beaux feuillages que ceux qui décorent les pilastres du tombeau de Louis XII, à Saint-Denis, France. Les artistes italiens de l'époque ont composé également d'admirables feuillages décoratifs, entremêlés d'oiseaux, de guirlandes, etc.

8° *Les cuirs, les volutes et les enroulements divers* (fig. 114).—Nous avons vu que des cuirs et des enroulements en volute décoraient ordinairement les cartouches ; mais on trouve aussi la volute dans les chapiteaux, à l'imitation de l'art antique. Beaucoup d'autres formes d'enroulements se voient dans les rinceaux, dans les consoles et dans un grand nombre d'autres motifs d'ornementation.

9° *Les enfants, amours ou chérubins, les chimères* (fig. 111) *et les dauphins* (fig. 115.)—Quoi de plus charmant qu'une naïve figure d'enfant? Il ne faut donc pas s'étonner si les artistes de la Renaissance en ont placé si souvent dans leurs compositions ornementales. Tantôt ces figures paraissent s'amuser avec une fleur ou une grappe de raisin, tantôt elles lancent des dards sur un cerf ; ici elles soutiennent un écusson, là elles portent un vase ; ailleurs enfin, leur corps se termine en feuilles d'acanthes, qui donnent naissance à un ou deux rinceaux. Partout elles égayent et enrichissent la composition.

Les *chimères* de la Renaissance sont employées surtout en caryatides, comme supports de meubles. Mais on trouve aussi de beaux spécimens de chimères dans des bordures décoratives, dans des dessins de tapisseries, etc. Elles sont souvent placées au milieu de feuillages fantaisistes, et se terminent en enroulements divers.

Les *dauphins*, ornements particuliers à cette époque, sont des figures conventionnelles de poissons, à tête démesurément grosse. Ils sont usités surtout dans la décoration des fontaines.

10° *Têtes humaines, têtes de lion, griffons*, etc.—La tête humaine, avec différentes expressions ; la tête de lion, vue de face ou de profil ; les griffons semblables à ceux de l'art gréco-romain ; les figures mythologiques et une foule d'autres êtres fantaisistes se mêlent souvent aussi à l'ornementation toujours si féconde et si variée du temps.

Ajoutons que tous les autres éléments qui étaient en usage chez les Grecs et les Romains, comme les perles, les oves, les raies de cœur, etc., l'étaient également sous la Renaissance.

129. Peinture.—La peinture prit une importance extraordinaire à cette époque de progrès. Il serait trop long d'en faire ici l'histoire, même en résumé.

Jusque-là cet art avait été entièrement au service de l'Église ; et toutes les œuvres importantes étaient peintes à la fresque[1] ou à la détrempe[2] sur les murs des temples. Les mosaïques byzantines inspiraient la plupart de ces peintures.

À l'époque de la première Renaissance italienne, les peintres commencèrent à étudier la nature et les œuvres de l'antiquité. Le champ de l'art s'élargit peu à peu, les sujets furent plus variés et la peinture de chevalet[3] fut introduite.

Au XVIe siècle la peinture avait atteint sa perfection. Les lois de la perspective, de la composition et de la couleur étaient trouvées et mises en pratique. Les procédés de la peinture à l'huile, améliorés dans la première moitié du XVe siècle par Jean Van Eyck, vinrent aussi faciliter les progrès matériels de l'art.

---

1 Avec des couleurs à l'eau de chaux sur une muraille fraîchement enduite.
2 Avec des couleurs à la colle.
3 Peinture de tableaux détachés.

On sait quelle place considérable prit la peinture décorative dans l'art de la Renaissance. On sait aussi combien les fresques de Raphaël, par exemple, sont supérieures aux peintures d'Herculanum, qu'elles rappellent. L'œuvre de ce grand artiste eut pour mérite principal de restaurer, dans la peinture, les lignes pures de l'art grec, et d'y mêler cette grâce extraordinaire qui lui valut d'être appelé le roi des peintres.

Michel-Ange fut le représentant le plus hardi des idées nouvelles de la Renaissance ; il résuma, dans ses puissantes fresques, toutes les tendances modernes. Puis le Titien, le Vinci, le Corrège, le Véronèse et André del Sarto, cinq autres beaux génies, contribuèrent, par une glorieuse activité, à stimuler les progrès déjà rapides de l'art pictural.

Après ces illustres maîtres, il faut citer un autre artiste italien que François Ier amena en France, et qui eut aussi un immense succès dans la peinture décorative ; nous avons nommé le Primatice. Les fresques de Fontainebleau, dues à la main habile de ce fécond artiste, ainsi que les peintures à l'huile que l'on possède de lui au Louvre et au musée de Cluny, montrent bien la manière élégante pratiquée à cette époque; et cela peut-être mieux que les tableaux des grands maîtres qui étaient préoccupés d'exprimer les sentiments de l'âme plutôt que de peindre des images gracieuses et captivantes.

Cet artiste et les peintres de l'école flamande, en tête desquels il faut mettre Rubens et Van Dyck, exercèrent une forte influence sur la peinture française, et lui donnèrent le premier élan. Il en sortit cette pléiade de peintres éminents qui ont illustré la France dans les siècles suivants.

Quant aux modes de décoration employés en Italie et en France, à cette époque, ils sont si variés qu'il est difficile de les décrire. On peut dire cependant que le plus souvent ce sont, dans les églises comme dans les palais, des représentations de scènes diverses ou des sujets symboliques, entourés d'arabesques ; ou bien des divisions en panneaux, pilastres et frises, ornées également d'arabesques, de rinceaux ou de feuillages. Les couleurs les plus brillantes et les nuances les plus délicates y sont employées simultanément avec un art parfait. Les célèbres décorations du Vatican, citées plus haut et dues à Raphaël, sont le type du genre harmonieux de décoration usité.

130. La statuaire et la céramique.—La sculpture de la Renaissance brilla d'un aussi vif éclat que les autres arts du dessin. En Italie, sa splendeur fut incomparable. Michel-Ange y déploya une puissance extraordinaire d'invention et d'exécution. Qui n'a entendu parler de son majestueux Moïse, la plus célèbre de ses statues ? Cet inimitable artiste, à la fois architecte, sculpteur et peintre, est resté la plus belle figure de la Renaissance.

En France, Jean Goujon et Germain Pilon, obéissant à l'impulsion qui venait de l'Italie, se distinguaient dans leurs œuvres par une élégance toute particulière.

La sculpture de la Renaissance rivalisa avec l'antiquité pour la recherche de la beauté physique et l'expression des forces musculaires. Elle joignit à cela des "tendances méditatives propres à la civilisation chrétienne, et souvent aussi, il faut le dire, à la satisfaction d'idées sensuelles. La beauté, qui était un culte pour l'antiquité, prit trop souvent à la Renaissance l'apparence de la volupté." C. LABOULAYE.

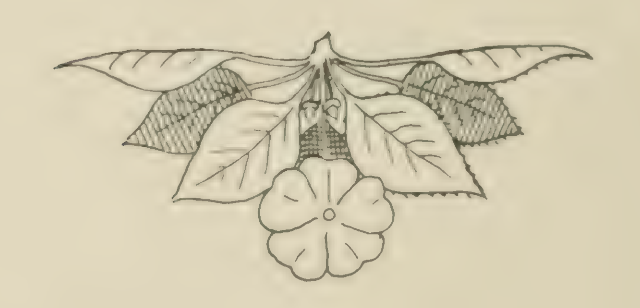
La *céramique* reprit alors le rang élevé qu'elle avait eu en Grèce ; c'est dire qu'elle fit de rapides progrès. Plusieurs nouveaux procédés furent trouvés et mis en usage. Le nom de Bernard de Palissy est nécessairement attaché à ces découvertes. Par ses efforts et son génie, il créa en France une industrie complète de faïences émaillées.

131. Le meuble.—À l'époque de la Renaissance, les arts cessent d'être exclusivement religieux pour se développer dans toutes les directions et s'épanouir dans les œuvres les plus diverses. C'est alors que la construction du meuble prend de l'importance et devient vraiment œuvre de goût. Jusque là, il y avait eu peu de meubles d'appartement : les bancs, les lits, les armoires et les tabourets formaient à peu près tout le mobilier. Au temps de la Renaissance, au contraire, l'art de l'ébéniste tire parti de toute la fantaisie des artistes. Ceux-ci exercent leur talent sur de gracieuses combinaisons dans lesquelles bien des éléments de l'architecture de l'époque trouvent leur place ; mais ils savent diversifier ces formes à l'infini, et avec un sentiment parfait de la différence qui doit exister entre le travail du bois et celui de la pierre.

L'ébène était ordinairement le bois choisi pour les plus belles pièces ; tandis que le chêne, moins coûteux, était le plus souvent employé. On

préférait avec raison, les bois unis aux bois présentant des dessins ou des nœuds, parce que ceux-ci distraient le regard de la silhouette des formes.

Si l'on cherche à analyser les principaux éléments que l'on peut observer dans les beaux meubles de la Renaissance, on remarque l'emploi fréquent de colonnes torses, cannelées, sculptées ou seulement gravées, présentant parfois d'élégants ornements. Dans les grandes lignes, souvent chargées de parties tourmentées qui n'en détruisent pas l'harmonie, on sent l'influence de l'architecture de ce siècle ; et cela notamment dans les frontons arrondis et coupés, placés fréquemment à la partie supérieure des meubles. L'influence de la sculpture, qui avait tant progressé, se trouve dans la profusion de statuettes et de têtes humaines de formes gracieuses, dont l'exécution n'effrayait plus les artistes. L'ornementation capricieuse, abondante et toute individuelle de cette époque n'appartient plus à un goût qui se transmet, mais procède d'une interprétation de la nature et de la tradition antique, transformées librement par le sentiment des artistes. D'après C. Laboulaye. *L'art industriel*—G. Masson, éditeur, Paris.





CHAPITRE III

L'ART DES XVIIe ET XVIIIe SIÈCLES

STYLES LOUIS XIII, LOUIS XIV, LOUIS XV ET LOUIS XVI

132. Remarques et notions historiques.—Avec le XVIIe siècle, commence l'art moderne ; mais au fond c'est le style Renaissance qui se continue ; car les modifications plus ou moins heureuses apportées par les artistes des XVIIe et XVIIIe siècles n'ont pas créé, à vraiment parler, un art nouveau. Seulement, si nous laissons au mot Renaissance sa signification de réveil, de résurrection, il ne peut s'appliquer à une période se prolongeant au-delà du XVIe siècle. Quoiqu'il en soit, une division ici sert à mieux délimiter cette partie de l'histoire de l'art qui commence sous le règne de Louis XIII et s'étend jusqu'à l'art contemporain.

Nous continuerons à suivre principalement l'évolution de l'art français, parce que, à partir de la Renaissance, c'est la France qui est restée à la tête du mouvement artistique.

Nous ne pourrons pas étudier l'art moderne dans son ensemble, comme nous l'avons fait pour les autres époques, parce qu'il a trop manqué de fixité. Nous le subdiviserons en styles que nous étudierons séparément, en tenant compte de leur importance relative.

Cet art s'est développé à une époque où la monarchie jetait sur la France un éclat qui rayonnait sur toute l'Europe. Sous Louis XIV et Louis XV surtout, l'amour de la grandeur et du luxe se répandit partout. Pour satisfaire une société aussi mondaine, il fallait un art brillant, maniéré, fantaisiste.

Ce sont les caractères que nous allons remarquer dans l'art moderne. Il ne faudrait pas en conclure que cet art n'a que des défauts ; car au milieu de ses évolutions, on trouve dans les œuvres des meilleurs artistes un fond commun de qualités remarquables : la clarté dans la conception, la force et la mesure dans la composition, la précision et le naturel dans l'expression.

STYLE LOUIS XIII (PREMIÈRE MOITIÉ DU XVIIe SIÈCLE)

133. L'architecture et l'ornementation.—Sous Louis XIII, l'architecture de la Renaissance perd un peu de son élégance. La forme des ouvertures est plus simple, et l'ornementation plus lourde et plus sévère. C'est comme une décadence de la Renaissance. L'emploi de l'ardoise bleuâtre pour les toits, et de la brique rouge encadrée dans de larges assises en pierre, pour les façades, caractérise les constructions de cette époque. On remarque aussi, comme éléments particuliers à ce style, des balustrades en fer, des lucarnes amoindries en œil-de-bœuf et des crossettes[1] aux portes et aux fenêtres.

C'est alors que l'on bâtit le grand palais du Luxembourg et qu'on agrandit le Louvre. Cet édifice, comme il existe maintenant, avec ses quatre façades monumentales, forme une œuvre vraiment imposante.

Les éléments nouveaux employés en ornementation sont des palmes, ainsi que des fleurs naturelles prodiguées en guirlandes, en gerbes et en baguettes.

La peinture, la statuaire, le meuble.—Sous Louis XIII paraissent plusieurs peintres de talent, comme Jean Cousin, Simon Vouet, Nicolas Poussin, Eustache Lesueur et Claude Lorrain, qui ont laissé des œuvres nombreuses et remarquables. Elles n'atteignaient pas cependant la perfection des toiles des deux peintres flamands Rubens et Van Dyck, le premier, célèbre par sa "Descente de la croix", et le deuxième, par ses portraits.

La *statuaire* produisit peu d'œuvres; on préférait la peinture pour représenter les personnes.

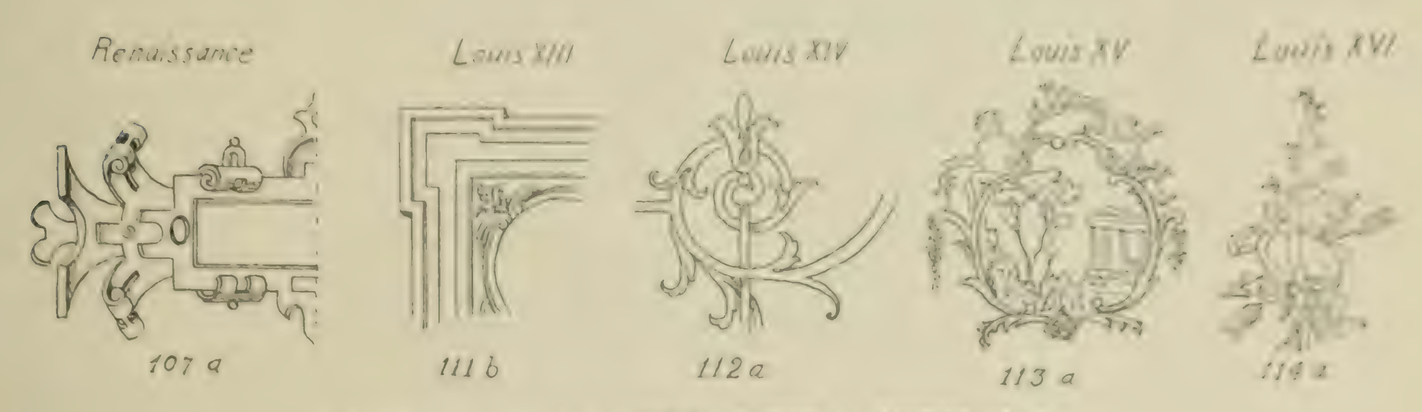
Le *mobilier* repousse décidément toute introduction des formes traditionnelles et la sculpture n'y a que bien peu de part. Le principal type,

1 Ressaut de la moulure au coin du chambranle ou du panneau (fig. 111 b, page 193).

fabriqué de chêne, de noyer, ou de bois teint, se fait remarquer par ses moulures arrondies, et par l'usage de colonnes torses comme support.

STYLE LOUIS XIV (DEUXIÈME MOITIÉ DU XVIIe SIÈCLE)

134. L'architecture. Le style Louis XIV se signala par une recherche outrée du somptueux et du brillant. "Rien ne peut mieux donner une idée de la magnificence de ce prince et de son règne que les palais alors construits et décorés. . .Sous son inspiration, l'architecture prit, il est vrai, le cachet de grandeur un peu emphatique que le monarque imprimait à tout uniformément ; mais aussi la décoration intérieure des palais fut exécutée avec un luxe indescriptible. Rien n'était épargné. Les artistes les plus illustres de l'époque, comblés d'honneurs, rivalisaient d'ardeur et d'habileté afin de mériter les faveurs du roi." ABBÉ P. GABORIT.



Autres ornements des XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles.

Caractère.—Le style Louis XIV se distingue par le grand emploi des ordres dans la composition des façades, sans préoccupation suffisante parfois du cachet à imprimer à tout l'édifice. Ainsi une des œuvres les plus importantes du siècle fut la grande colonnade du Louvre (fig. XVIII) ; elle est assurément d'un aspect monumental et empreinte de noblesse et de grandeur ; mais Claude Perrault, qui l'exécuta, eut le tort de ne pas tenir compte des parties du palais exécutées précédemment ; de sorte que cet immense portique ne s'y rattache qu'incomplètement. Cette œuvre cependant eut une influence considérable sur le style du temps.

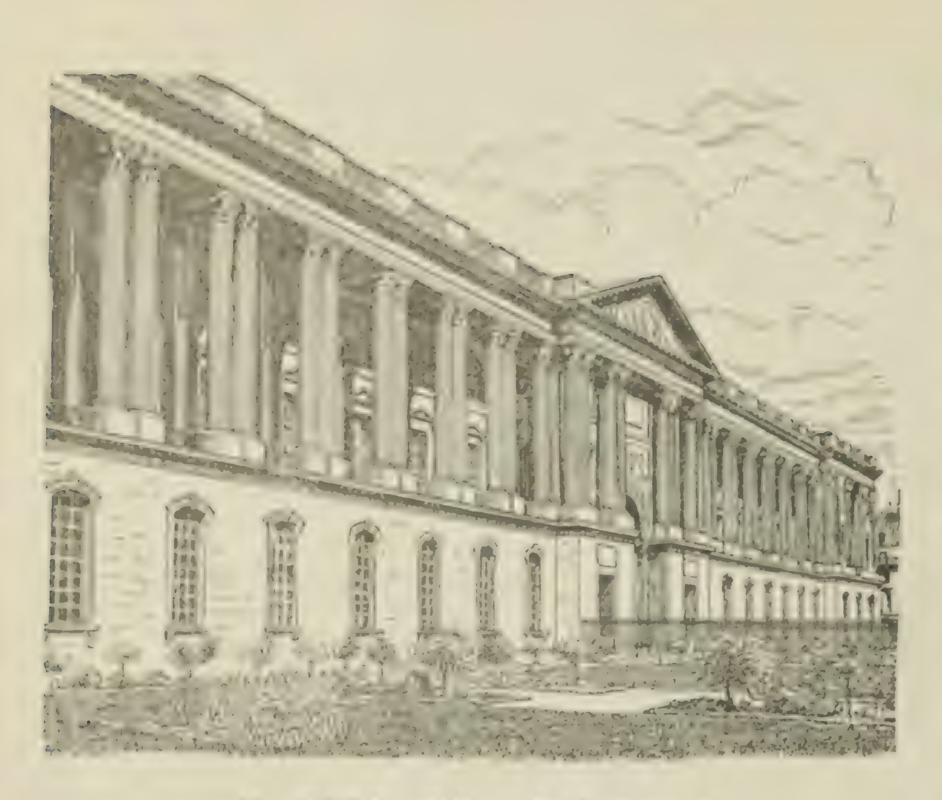


Fig. XVIII—Colonnade du Louvre.

Sous Louis XIV, on éleva aussi l'hôtel des Invalides, d'après les plans de Mansart. Ici nous voyons les ordres superposés avec une grande régularité et le tout couronné d'un dôme qui est considéré comme un chef-d'œuvre.

On construisit encore des églises, des arcs de triomphe, des fontaines, un grand nombre de demeures somptueuses, et surtout le palais de Versailles, auquel on donna une magnificence intérieure inconnue jusqu'alors.

135. L'ornementation.—"La nécessité de décorer avec promptitude et simultanément des constructions élevées sur un si grand nombre de points, en faisant évertuer tout le monde industriel et en formant une quantité incalculable de mains ouvrières, devait fatalement occasionner de grands relâchements dans le choix des détails." A. Racinet.

Cependant l'ornementation fut puissante, car les artistes ne manquaient ni de verve ni d'imagination. Mais ils eurent le tort de copier et d'imiter l'antiquité, plutôt que de s'en inspirer seulement, et de ne choisir dans ses modèles que les détails qui semblaient accuser surtout la pompe et la magnificence.

Éléments.—Dans le style Louis XIV, les éléments de la Renaissance subsistent encore, mais on choisit de préférence ceux qui peuvent flatter le goût du souverain, comme les Victoires, les trophées d'armes, les symboles des peuples vaincus, les cartouches à volutes, les arabesques plus riches et plus chargées de figures qu'on ne l'eût imaginé un demi-siècle plus tôt.

Les *Victoires* sont des divinités allégoriques que les artistes représentent sous la figure de jeunes femmes ailées, couronnées de lauriers, posées sur un globe et tenant une palme de laurier à la main.

Les *trophées* (fig. 112, page 184) sont des motifs formés d'armes groupées, reliées par des rubans et suspendues à une patère ou à un clou réels ou simulés.

Les autres éléments dont on parle ici ont été définis précédemment.

Mentionnons encore, parmi les ornements les plus fréquemment employés dans le style Louis XIV : les palmettes de différentes formes, les bandes contournées en volute (fig. 112 a), les lambrequins simulant des découpures d'étoffe suspendues, les vases, les bouquets et les guirlandes de fleurs, les feuilles d'acanthe, disposées en forme de calice (culots) et donnant naissance à des rinceaux, à des feuillages, à des enroulements divers.

Enfin on trouve souvent, dans les compositions de cette époque, des figures bizarres et extravagantes mêlées à d'autres attributs traités d'ailleurs en maître. Ces figures, nommées *grotesques*, rappellent les fêtes héroï-comiques que le grand roi donnait à Sceaux et à Versailles. On donne aussi à ces ornements étranges le nom de *bérinades*, d'après leur auteur, Bérain, et les décorations où l'on en fait un trop grand usage sont dites de style *baroque*.

136. La peinture, la statuaire et la céramique.—La peinture et la dorure, ainsi que les marbres de couleurs jouèrent un grand rôle dans l'ornementation des intérieurs. Selon le désir de Louis XIV, Lebrun fut chargé de la décoration des palais de Versailles. Il y fit une sorte d'apothéose des victoires du monarque. Mignard[1] peignit aussi une galerie, pendant que Poussin et le Lorrain s'illustraient, le premier dans les sujets bibliques et le deuxième dans le paysage.

À la même époque vivaient, en dehors de France, deux autres grands peintres : l'Espagnol Murillo, célèbre par son "Assomption", et le Hollandais Rembrandt, renommé pour le coloris éblouissant de ses tableaux.

L'œuvre de la *sculpture*, sous Louis XIV, fut considérable : Puget, Coysevox, Coustou, pour ne nommer que ceux-là, se montrèrent des hommes d'un talent supérieur. La fertilité des sculpteurs est bien prouvée par le

1 Le fini exagéré que ce peintre donnait à ses tableaux a fait qualifier de mignardise sa manière de peindre.

grand nombre d'œuvres d'art produites à cette époque ; on connaît l'immense quantité de statues, de groupes et de vases qu'il a fallu, par exemple, pour décorer les palais de Versailles.

Le style de ces artistes n'a pas un cachet différent de celui de l'architecture du temps ; une plus grande recherche du grandiose que du parfait distingue leurs œuvres ; néanmoins quelques-uns laissent pressentir le style gracieux qui va caractériser l'époque suivante.

Dans la *céramique*, les procédés du siècle précédent furent continués. C'est à cette époque que furent fondées à Rouen, sous la haute protection de Colbert, les premières fabriques de faïence. Ce puissant patronage leur valut de travailler pour le roi sur les dessins des meilleurs artistes du temps.

137. Le meuble.—Sous Louis XIV, le mobilier s'éleva à un haut degré de perfection et de richesse. La pompe et le faste affichés partout apparurent aussi dans l'ameublement. Les sièges, vastes et recouverts de riches tapisseries, se placèrent dans des salles garnies de meubles somptueux, à surfaces enrichies d'incrustations faites de cuivre ou d'ivoire. Le dessin des tapisseries était aussi d'une richesse admirable ; on y trouve les arabesques les plus variées, les combinaisons de lignes les plus diverses.

Le créateur de ce genre de meubles, en rapport avec le luxe du grand roi, fut un maître célèbre, Boule, qui était logé au Louvre. Le premier, et nul ne l'a surpassé depuis, il sut réunir, par une combinaison grandiose, la richesse du bois orné et la splendeur du métal sculpté ; car la ciselure, alors, était une véritable sculpture.

Les pièces de ce maître et celles de Bérain, son successeur, sont des modèles précieux pour le mobilier de grande richesse. Les œuvres de ces deux artistes ont fait, pendant un siècle, l'ornement du palais de Versailles et des habitations des premiers personnages de l'Europe. D'après C. Laboulaye.

STYLE LOUIS XV (PRESQUE TOUT LE XVIIIe SIÈCLE)

138. L'architecture.—L'époque Louis XV n'a eu qu'une médiocre importance au point de vue de l'architecture proprement dite, malgré quelques belles œuvres, telles que la noble et sévère façade de Saint-Sulpice, due à un artiste florentin, et les bâtiments de la place Louis XV

(aujourd'hui place de la Concorde), construits par Gabriel. Ces derniers sont une heureuse imitation des œuvres de Perreault.

On ne peut guère citer de meilleurs exemples du style Louis XV que les hôtels du faubourg Saint-Germain, à Paris. Leur inspection fait bien voir que la préoccupation des architectes d'alors se portait plutôt sur l'intérieur que sur l'extérieur de la construction. Ces hôtels consistent généralement en grandes masses rectangulaires offrant un espace assez vaste pour des pièces de grandes dimensions ; l'ensemble n'est remarquable souvent qu'au point de vue des bonnes dispositions intérieures et de la décoration.

Un élément purement propre à ce style doit être mentionné : il s'agit de la console en volute qui accompagne, à l'étage supérieur, les parties latérales des fenêtres, dont le couronnement est un fronton courbe ou triangulaire.

139. L'ornementation.—Si l'architecture, à l'époque de Louis XV, n'offre pas un grand intérêt, l'ornementation, au contraire, prend un caractère tout nouveau qu'il importe d'étudier.

Selon A. Racinet, l'évolution que subit l'ornement, vers la vingtième année du XVIIIe siècle, et qui a constitué ce qu'on appelle le style Louis XV, a eu pour cause, d'une part, ces surcharges d'enrichissement dont on était déjà épris sous Louis XIV, et d'autre part, l'exemple et le succès de certaines conceptions d'architectes et de sculpteurs italiens.

"Si la France, continue le même auteur, eut l'honneur de donner à ce nouveau style le nom d'un de ses rois, nom partout adopté, même en Italie, c'est qu'en s'assimilant des procédés qui tendaient au renversement de tous les principes d'ordre consacrés jusqu'alors, l'école française sut donner à la liberté des formes dont elle s'éprenait, un cachet de légèreté, de grâce et d'esprit qui manque parfois aux productions italiennes et allemandes de la même époque"...

"Sous l'apparente frivolité de cet art et à travers ses mille caprices, on découvre une entente parfaite des exigences de la décoration privée, qui joue un si grand rôle dans les mœurs modernes"...

"En résumé, cette époque avec ses hardiesses et ses habiletés, est une des phases les plus curieuses de l'histoire de l'ornement. Elle eut d'ailleurs une fortune toute particulière".

Caractère.—"Comme caractère général, au point de vue de la forme, continue A. Racinet, on remarque dans ce style l'exclusion presque complète des lignes droites, au profit de l'emploi plein de ressources des contours en S, et le dédain de toutes formes franchement carrées, rondes ou ovales." *L'ornement polychrome*—André, Daly Fils et Cie, éditeurs, Paris.

140. Éléments.—1° L'élément principal et nouveau qui caractérise ce style est la *rocaille*, sorte d'ornement de forme très typique qui rappelle une coquille ou une roche (fig. 113 et 114, page 184). On le trouve partout mêlé à des volutes, à des feuillages et à des guirlandes (fig. 113 a, page 193).

Le style rocaille, qui devait s'emparer rapidement de tous les arts décoratifs, est sorti, dit-on, de l'art de créer des jardins artificiels devenu fort à la mode dès le XVIe siècle. L'art chinois, ennemi de l'ordre et de la symétrie, mais amateur au contraire du fantaisiste, n'est peut-être pas étranger non plus à l'origine de la rocaille ; car les Chinois font aussi un fréquent usage des coquillages dans leurs compositions décoratives.

L'emploi abusif de cet élément, dans un grand nombre de productions de l'époque, finit par faire déprécier le style Louis XV et lui mériter l'épithète de *rococo*.

2° Des *trophées* de houlettes, de tambourins, etc ; des *bergers*, des *amours* (fig. 113 a), des *bêtes* et particulièrement des singes et des magots, représentés d'une manière originale et spirituelle. À une époque où la chasse était le plaisir principal de la cour, il était naturel de reproduire ces scènes de la vie champêtre.

141. La peinture, la sculpture et la céramique.—Dans la décoration intérieure, les moulures sont représentées avec plus de relief et d'ampleur que dans le style précédent.

Les boiseries ornées se développent et envahissent même l'extérieur. On les recouvre ordinairement de blanc et l'on dore les reliefs. D'autres tons clairs ont aussi leur moment de vogue.

La *peinture de tableau* change de caractère avec les mœurs et devient, elle aussi, plus frivole. Les deux peintres les plus en vue de l'époque sont Chardin et Joseph Vernet. Le premier fut remarquable pour ses natures mortes[1], et le deuxième pour ses marines[2].

1 Tableaux représentant des animaux morts, des fleurs, des fruits et des objets quelconques.
2 Représentation de scènes maritimes.

La *statuaire* elle-même devient maniérée. C'est dans la *sculpture sur métal* qu'on doit chercher les meilleures œuvres. Il faut dire que les formes contournées du style rocaille se prêtent admirablement bien à faire valoir l'éclat métallique. Les ornements et les figures en bronze doré occupent une large place autour des foyers. De même l'orfèvrerie et la bijouterie font d'admirables progrès pour seconder le luxe des toilettes féminines.

Le principal produit *céramique* de cette époque est une porcelaine tendre fabriquée à Sèvres. Elles est recouverte d'une peinture bleu pâle et ornée de figurines.

142. Le meuble.—Somptueux, grave et un peu froid, sous Louis XIV, le mobilier prend, sous Louis XV, des formes plus en rapport avec l'élégance du costume et des manières. A la recherche de la majesté, de l'éclat, succède celle de la grâce et de la commodité. Le meuble atteint une souplesse de forme inconnue jusqu'alors. Les courbes se prêtant à toutes les combinaisons imaginables, les feuilles et les fleurs sculptées, les rocailles et les enroulements prodigués à l'infini viennent accroître les ressources des artistes. Le style Louis XV, ou Pompadour, trouve, dans les meubles de l'époque, une de ses plus heureuses applications. C'est le genre coquet, gai, aux formes charmantes et d'allure toute particulière.

STYLE LOUIS XVI (FIN DU XVIIIe SIÈCLE)

143. L'architecture.—Les principaux monuments de l'époque Louis XVI montrent une tendance prononcée à l'imitation de l'antiquité. Le retour à un goût plus simple avait alors de nombreux partisans. Puis la découverte d'Herculanum, faite en 1706, occupait les esprits et les dirigeait de nouveau vers les formes classiques.

Cette tendance se voit surtout dans l'église Sainte-Geneviève, le Panthéon actuel, élevé par Soufflot. Le plan de l'édifice prend la forme d'une croix grecque dont les quatre branches sont terminées chacune par un portique d'ordonnance corinthienne. Au centre se dresse une coupole qui rappelle celle de Saint-Pierre de Rome. L'ensemble, dans sa grande sobriété d'ornements, est d'apparence noble et sévère. C'est le principal édifice français de l'époque.

144. L'ornementation.—La réaction commencée en architecture ne devait pas tarder à influencer tous les arts décoratifs. "La rocaille et la coquille sont abandonnées ; les formes ne sont plus tourmentées, mais elles tombent parfois dans la maigreur ; le dessinateur recherche la décence dans la grâce, et l'élégance dans la simplicité ; les motifs sont gracieux, mais souvent d'une naïveté un peu cherchée : tambours, houlettes, pipeaux et instruments de musique ou d'agriculture, s'entremêlent avec les paniers de fleurs ou de fruits, les colombes, les carquois et les flèches (fig. 114 a), et tous les emblèmes de la vie qui veut être champêtre. Le tout est attaché gracieusement par cette rubannerie qui se déroulait en replis capricieux, et que les artistes mêlaient alors à toutes leurs compositions." L. D'HENRIET.

145. La peinture, la statuaire, la céramique.—La *peinture* tend, elle aussi, au classique, mais aucun peintre n'illusre cette époque. Louis David, vit, il est vrai, sous Louis XVI, mais ses œuvre appartiennent plutôt à l'époque suivante.

La *statuaire* subit de même l'influence de la nouvelle réaction. Elle adopte une simplicité de forme qui dut paraître étrange en face des principes de l'école précédente.

Dans la *céramique*, le mélange du bronze doré et de la porcelaine était à la mode.

Le meuble.—Sous Louis XVI, le mobilier et la décoration des salons gardent l'élégance et la régularité propres à l'époque. Les guirlandes enrubannées et les nœuds artistement faits donnent à l'ornementation d'alors une grâce qui explique la vogue persistante qu'elle a eue pour les intérieurs. Ce qui donne un charme particulier aux meubles Louis XVI, c'est la simplicité des lignes unie à la délicatesse de l'ornementation. À part les ornements mentionnés plus haut, l'emploi des colonnettes et des pilastres cannelés forme un caractère du mobilier de cette époque. Vers la fin du règne, les formes classiques s'emparent de plus en plus du meuble.

145 bis.—Notes sur le meuble anglais aux XVIIe et XVIIIe siècles.—En Angleterre, jusqu'au XVIIIe siècle, les diverses époques d'ébénisterie prirent le nom des souverains régnant lors de leur apparition. C'est ainsi qu'il y eut les styles "Guillaume et Marie" (1689-1702) et "Reine Anne" (1702-1714), qui comptent parmi les principaux. Les meu-

bles de ces deux époques sont confortables, solides et de contour harmonieux. Ceux de la première conviennent surtout aux salles à manger ; et ceux de la deuxième, un peu plus délicats, s'emploient pour les boudoirs et les chambres à coucher.

Ensuite, les styles du mobilier anglais prennent le nom des dessinateurs ébénistes qui ont su mettre un genre de meuble à la mode. Ces principaux artistes furent Chippendale (sous George I), Robert Adam (mort en 1792), puis Sheraton et Hepplewhite, presque contemporains d'Adam.

Le style Chippendale se caractérise par une grande simplicité, qui ne l'empêche pas cependant d'être confortable. Le style Adam est plus élégant, en même temps que plus classique. Le Sheraton unit l'élégance à la simplicité. Enfin le Hepplewhite est une imitation des styles précédents.





CHAPITRE IV

L'ART DU XIXe SIÈCLE, ET L'ART CONTEMPORAIN : LE STYLE EMPIRE, L'ÉCOLE DE 1830 ET LE "MODERN STYLE" OU ART NOUVEAU

146. Notions historiques sur l'art du XIXe siècle.—Pour la France, les débuts du XIXe siècle furent pénibles. Les agitations politiques, les longues guerres avaient dispersé à la fois l'aristocratie, les amateurs éclairés et les praticiens formés par les vieilles traditions. Ce siècle eut donc une double tâche : reformer le goût du public et rétablir des centres d'études. Il n'est donc pas étonnant qu'il ait longtemps cherché sa voie, s'adressant d'abord à l'antique pendant l'Empire, puis à l'art ogival pendant la Restauration et le mouvement littéraire de 1830. Plus tard il fait un retour plus ou moins complet vers le style décoratif des XVIIe et XVIIIe siècles ; plus récemment enfin il fait appel à une étude fructueuse des productions de l'art oriental. D'après Racinet.

STYLE EMPIRE (COMMENCEMENT DU XIXe SIÈCLE)

147. L'architecture et l'ornementation.—La nouvelle renaissance classique commencée sous Louis XVI fleurit complètement sous le Consulat et le premier Empire. Un artiste italien avait publié un recueil de motifs d'ornements tirés de l'antique : chimères, aigles, sirènes, trophées, masques, lampes, faisceaux, trépieds, chars, couronnes, etc. Ce recueil eut une grande vogue. De son côté, David étudiait attentivement la sculpture ancienne et s'efforçait d'en faire passer les beautés dans ses tableaux. L'antiquité

était retrouvée, pour ainsi dire, une deuxième fois, et tout se régla suivant des goûts en rapport : l'architecture, l'ameublement, l'ornementation et le costume. Cette réaction plaisait du reste à Napoléon, parce qu'elle lui rappelait le règne des Césars.

Cependant cette admiration exagérée pour l'art des Grecs et des Romains conduisit les architectes à copier trop servilement leurs monuments. Il en résulta un art d'imitation trop souvent défectueux, parce qu'on n'observa pas assez qu'en changeant les proportions d'un édifice, on en fait ordinairement perdre le charme. Dans certains cas néanmoins, on obtint de beaux résultats. Ainsi l'arc de triomphe de l'Étoile, celui du Carousel, et l'église de la Madeleine, à Paris, sont plus grandioses que les monuments qui leur ont servi de modèles (l'arc de Titus, celui de Septime Sévère et la Maison carrée de Nîmes). Mais l'originalité manque et l'on doit considérer cette époque comme peu importante dans l'histoire de l'architecture et de l'ornementation. Sous Napoléon III, l'architecture prend un caractère moins sévère. La flore se mêle davantage aux formes grecques et leur ôte de leur raideur. On désigne souvent ce style sous le nom de néo-grec.

148. La peinture, la statuaire et la céramique. Au commencement du XIXe siècle, la peinture se personnifie dans *Louis David* qui, avec une grande force de volonté et un talent supérieur, remit en honneur la pureté classique. Cependant il est constant aujourd'hui qu'il poussa un peu trop loin un mouvement heureux en soi. Parmi les grands peintres qui ont suivi, il faut citer : *Ingres*, maître illustre dont les œuvres rappellent à la fois la beauté des figures grecques et la grâce naturelle des portraits de Raphaël ; *Horace Vernet*, habile peintre militaire, et *Paul Delaroche*, réputé pour son goût exquis.

Pendant que ces trois artistes illustraient la France, deux admirables peintres portraitistes brillaient en Angleterre. Ce sont Turner et Lawrence, qui rappelaient, par l'éclatant coloris de leurs œuvres, Reynolds, autre célèbre peintre anglais du siècle précédent.

Les *sculpteurs* de cette époque ont produit aussi des travaux d'un grand mérite. Ils furent presque tous d'ardents imitateurs de l'art grec. Les principaux sont Pradier, Canova, Rude et David d'Angers.

Les progrès des *arts céramiques* ont été merveilleux durant le siècle dernier. La fabrication de la porcelaine tendre, principalement, et celle de la

porcelaine dure se sont beaucoup développées en France. L'heureuse découverte, en ce pays, d'une matière semblable à celle qui servait depuis si longtemps à faire la porcelaine chinoise, permit aux fabricants français d'imiter parfaitement cette production admirable, et, par suite, d'exécuter toutes les poteries si estimées des Chinois. L'éclat magnifique de cette matière, sa résistance aux acides, aux frottements, aux rayures, la mettent sans contredit au premier rang de toutes les terres céramiques.

Les Anglais, de leur côté, donnaient une grande impulsion à cette industrie, qui n'a pas peu contribué à leur prospérité. Ils ont été les premiers à savoir varier les éléments constitutifs des pâtes céramiques, en raison du but à atteindre ; ce qui a permis de faire des faïences de dureté diverse, des imitations étrusques et grecques, en un mot des poteries de toutes sortes.

149. Le meuble.—"À dater de la Révolution, les différentes pièces du mobilier affectent de plus en plus un caractère de rigidité. Sous le Consulat, on achève de répudier la grâce du siècle qui vient de finir ; la réforme est complète. Un moment, elle reçoit le contre-coup de l'expédition d'Égypte : sphynx de bronze, têtes d'Isis se mêlent sur l'acajou massif aux palmettes et aux trophées belliqueux ; les tentures, le drap ou le maroquin des chaises et des sophas sont bordés de grecques. Cela est sec, prétentieux et triste... On fait une grande consommation de lyres, en appliques métalliques, sur le dossier des chaises...Des victoires posées sur des sphères d'or élèvent au-dessus de leur tête les branches des girandoles. Meubles et bronzes, tout est travaillé et ciselé avec une telle perfection, une si rare conscience personnelle, qu'on finit par devenir indulgent pour ce style compassé. L'empire bénéficie de l'habileté des excellents ouvriers de l'ancien régime." LECHEVALLIER-CHEVIGNARD.—*Les styles français.*

Le berceau offert par la ville de Paris au roi de Rome, fils de Napoléon Ier, est regardé comme une des meilleures productions du style Empire.

L'ÉCOLE DE 1830

150. Notions historiques.—Architecture, etc. — Le romantisme littéraire, qui existait déjà sous la Restauration française (1814-1830), devait amener le romantisme artistique. Celui-ci arriva en effet avec l'école de 1830, composée des artistes les plus opposés aux traditions classiques : les

peintres Gros, Géricault, Delacroix et Delaroche, le sculpteur David d'Angers, etc. Ingres restait classique. Flandrin, tout en l'étant aussi, s'adonnait surtout à la peinture religieuse. Horace Vernet demeurait le peintre militaire du temps, et Millet, celui des scènes champêtres.

En *architecture*, on retourne au gothique, dont la beauté longtemps méconnue avait été célébrée dans les écrits de Caumont et de Viollet-le-Duc. Ce retour, en France, n'eut pas pour effet de faire construire des édifices dans ce style, mais d'amener la restauration d'un grand nombre de châteaux et de cathédrales du moyen âge, qui sans cela fussent tombés en ruines. On imita aussi le style roman-bysantin. Le meilleur exemple de cette imitation à cette époque est la cathédrale de Marseille.

En Angleterre, l'architecture se montra plus gothique encore, sous l'inspiration de Ruskin, professeur enthousiaste de cet art ; et c'est à cette époque que l'on contruisit le palais du Parlement de Londres.

Le romantisme a triomphé surtout dans l'*art du jardin*. Sous Louis XIV, Le Nôtre avait su encadrer les grandes constructions de Versailles, par des allées droites, symétriques : c'était conforme aux goûts du temps. À l'époque dont nous parlons, ce genre fut abandonné pour celui qu'on appelle jardin anglais. Les allées contournées et irrégulières, les pelouses vallonnées, les rochers et tous les effets admirés dans la nature sont de plus en plus à la mode. Ce genre se prête mieux aux petites propriétés de campagne, que l'on voit se multiplier en si grand nombre de nos jours.

Dans le *meuble* on essaya, non sans succès, de ramener les formes de la Renaissance. Les colonnes torses et quelques éléments du XVIe siècle furent généralement des parties intégrantes de la décoration. Le style Louis XVI fut de même souvent imité.

L'ART ÉCLECTIQUE DE LA FIN DU SIÈCLE ET LE "MODERN STYLE" OU "ART NOUVEAU" (ÉPOQUE CONTEMPORAINE)

151. L'architecture et l'ornementation.—L'éclectisme commencé avec le XIXe siècle s'accentua dans la deuxième moitié de ce siècle, très féconde en belles constructions dans toute l'Europe. On imita avec une facilité et une perfection singulières tous les styles précédents (néo-grec, roman modernisé, néo-gothique, Renaissance). Parmi les édifices élevés à cette époque, en France, nommons : la riche basilique de Fourvières, à Lyon

(mélange de roman, de gothique et de grec), l'Opéra de Paris (Renaissance moderne), le palais Longchamp, à Marseille (Renaissance moderne), le Trocadéro, à Paris (roman modernisé tirant sur le mauresque), et la basilique de Montmartre (roman-bysantin). Cette dernière est le monument religieux le plus remarquable du XIXe siècle. À l'extérieur, le groupement étagé de ses coupoles blanches, non loin d'un campanile de 90 mètres de hauteur, présente un coup d'œil saisissant. L'ampleur des proportions et l'effet obtenu par la disposition des parties, à l'intérieur, ne sont pas moins imposants.

Les îles Britanniques nous offrent entre autres : les *New Law Courts* (gothique), le *War Office* (Renaissance) et le *Marischall College* (gothique), à Londres ; les hôtels de ville de Belfast et de Glascow (Renaissance) ; enfin, comme monument religieux, la nouvelle cathédrale catholique de Westminster (roman-bysantin), à Londres.

À Vienne, on a le nouveau théâtre de la comédie et le Grand-Opéra (Renaissance), l'église votive (gothique pur), le nouvel hôtel de ville (gothique) et le palais législatif (Renaissance).

On trouve dans ces constructions de grandes qualités : une aspiration sincère à la vérité, une harmonie parfaite entre les formes extérieures et les dispositions intérieures, une adaptation judicieuse de l'ornementation à la destination spéciale de l'œuvre.



Fig. XIX—Hôtel particulier, à Paris.

Cependant le relief manquait aux façades des maisons privées ; elles le trouvèrent dans l'emploi des bow-windows sortes de balcons-fenêtres superposés.

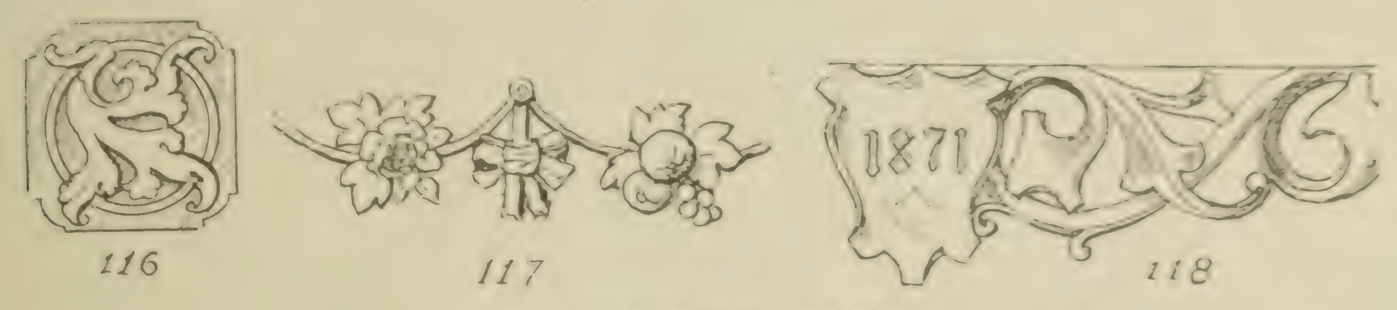
À la fin du XIXe siècle apparaît l'*art nouveau*, souvent désigné en France par la locution anglaise *modern style*.

Les essais d'art nouveau en architecture n'ont pas été heureux en général. Cependant de belles constructions ont montré à Paris le parti que l'architecture peut en tirer (fig. XIX).

La Renaissance moderne est encore préférée pour les grands édifices. C'est dans ce style qu'on a construit, à Paris, l'hôtel de ville, ainsi que le Grand et le Petit Palais. Le nouveau et imposant palais de justice et la bourse de Bruxelles sont aussi de Renaissance moderne.

Dans l'ornementation, le *modern style* est arrivé à une originalité qui ne manque pas de fraîcheur. Comme toute chose nouvelle, il a donné naissance à des abus, par une application impropre de ses contours capricieux et tourmentés aux formes nécessairement plus rigides de l'architecture ; mais on trouve, dans les compositions ornementales de ce style, des courbes élégantes et gracieuses et un arrangement original, qui le rendent très propre à la décoration des surfaces planes[1].

Le *modern style* s'est inspiré principalement de la plante vivante, qui, mieux que toute autre source de motifs, se prête admirablement bien aux inventions du décorateur (fig. 116, 117, 118). Aussi ressemble-t-il un peu à l'art des Japonais, qui puisent également leurs motifs dans la nature, et qui ont le talent de les grouper d'une manière nouvelle. Enfin, on ne peut apprécier un style aussi récent sans quelque difficulté. Au point de vue de la critique, un art est comme un monument : il faut en être assez éloigné pour le bien juger.



Ornements du XIXème siècle.

152. La statuaire, la peinture, la céramique et le meuble.—Les sculpteurs de la fin du XIXe siècle sont nombreux. Carpeau, Falguière et Chaput sont les plus connus. Le genre classique est en honneur dans l'école française de sculpture à cette époque. Chaque artiste ne modifie

1 Les têtes de chapitre (dont plusieurs sont tirées de *Le Modèle*, H. Laurens, éditeur, Paris) et la plupart des autres ornements typographiques de cet ouvrage sont aussi de *modern style*. Ces têtes de chapitre peuvent servir à former des frises.

son style que suivant son tempérament propre. Les peintres forment également une pléiade. Les principaux sont Corot, Puvis de Chavannes, Bouguereau, Gérôme, Meissonnier et Laurent.

La peinture se fait *particulière* par l'amour de plaire, l'amour de l'actuel ; et *générale* par cosmopolitisme. On peut dire que la division par école disparaît. Les artistes français montrent leurs œuvres aux quatre coins du monde et des peintres des quatre coins du monde vont étudier à Paris. Il en résulte une sorte de moyenne qui fait que les salons des diverses villes de l'Europe diffèrent peu entre eux.

La peinture décorative de la fin du siècle répudie les panneaux et les ornements peints en trompe-l'œil. Elle veut une décoration en teintes plates. Le pochoir et les contours prononcés y sont en honneur.

Pour la *céramique*, le *modern style* aime la clarté sans éclat, la clarté mate: il aboutit trop souvent à la verrerie morne, malgré le talent remarquable que montrent le dessin et la composition. C'est le Japon qui a renouvelé l'art de la céramique, en inspirant celle de l'Europe, tant pour la matière que pour la forme et le décor. La manufacture royale de Copenhague garde la première place pour la porcelaine.

Dans le *mobilier*, l'art nouveau s'est annoncé d'abord par des complications originales de mauvais goût, ainsi que par l'abus des tons clairs, surtout des tons vert platane. Puis est arrivée une seconde phase du style pendant laquelle le meuble de menuiserie fine, à lignes sinueuses, fantaisistes, a remplacé le meuble peint. Les lignes contournées ont envahi peu à peu tout l'intérieur. "Il serait injuste, dit Paul Rouaix, de nier ce qu'il y a d'intéressant dans la tentative de créer un appartement "pittoresque", moins rectilinéaire, moins cubique, plus varié de dispositions, d'éclairage même."



CHAPITRE V

L'ART EN AMÉRIQUE ET EN PARTICULIER AU CANADA—CONCLUSION DU DEUXIÈME LIVRE

153. L'art pré-colombien.—L'Amérique a eu, elle aussi, son art ancien; et il convient d'en dire quelques mots, quoiques son étude offre peu de données pratiques.

L'art pré-colombien se confine à la zone qui comprend le Mexique, le Yucatan et le Pérou ; mais c'est surtout au Yucatan que l'on trouve les manifestations d'un art proprement dit, c'est-à-dire une architecture étudiée et ornée. Elle ressemble à celles de l'Assyrie et de l'Inde.

Les principaux monuments de cet art sont : 1° des tours pyramidales composées d'un grand nombre de degrés et surmontées d'un temple, comme en Assyrie ; 2° des palais formés

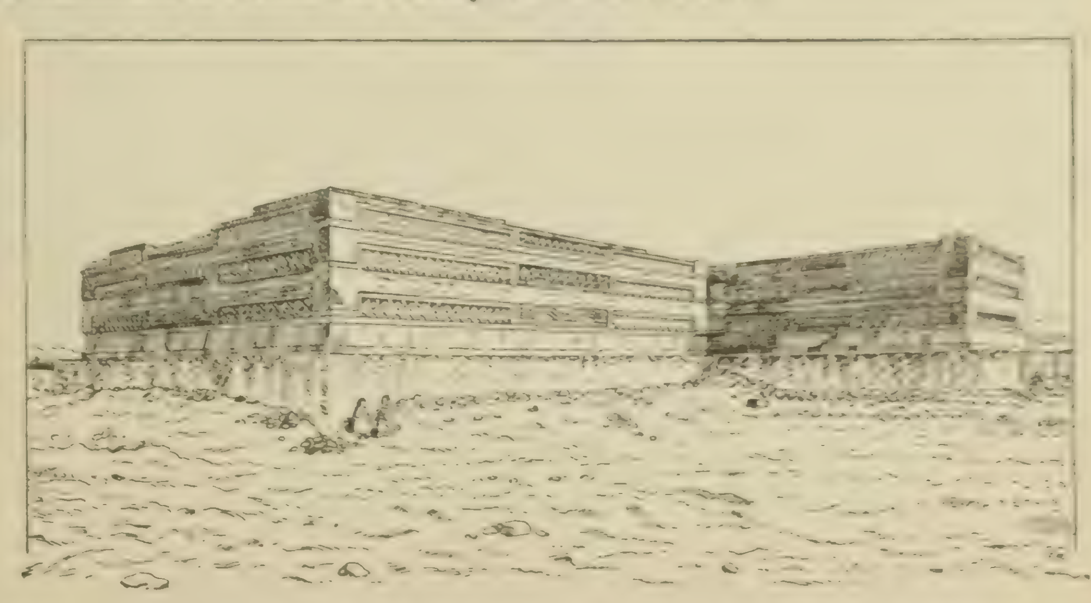


Fig. XIX bis—Ruines d'un monument ancien, à Mitla, Mexique.

de bâtiments allongés et placés le long des terrasses ; 3° des sortes de forteresses protégées par des enceintes. Ces constructions sont très anciennes ; certains archéologues les croient contemporaines de celles des Assyriens (fig. XIX bis).

Les matériaux employés étaient la pierre et une brique faite de terre argileuse séchée au soleil. La voûte n'a été observée nulle part. Les ouvertures, quand elles ne sont pas rectangulaires, sont terminées en trapèze ou en arc lobé (fig. 119 et 120), formés par des assises horizontales. La colonne est cylindrique, sans chapiteau. On ne remarque qu'une seule moulure, le chanfrein.

L'ornementation consiste en incrustations, en bas-reliefs et en une sorte de crochets (fig. 121) posés debout sur le nu du mur. Les bas-reliefs représentent des zigzags, des méandres et des animaux monstrueux.



Fig. XX—Capitole de Washington.

154. L'art aux États-Unis.—L'architecture.—La prospérité a visité nos voisins plus tôt que nous ; c'est pourquoi ils ont pu avant nous s'occuper d'art.

Au XVIIIe siècle déjà, les œuvres des architectes anglais exercent de l'influence sur les constructions américaines, quoique ces constructions ne soient encore faites que de bois et de brique. Puis vers le milieu du XIXe siècle, commence à poindre ce qu'on a appelé le *style colonial*. Ce style, qui est une sorte de Renaissance américaine, se distingue par l'emploi de formes classiques pour soutenir le toit des porches, des galeries et des balcons, ainsi que pour la subdivision des façades.[1]

Après la guerre d'indépendance, on commença à construire des édifices publics pour l'Etat, ce qui donna un nouvel essor à l'architecture. Le style Renaissance domine dans ces constructions. La principale est le Capitole de Washington (fig.XX), dont le dôme en fer passe à bon droit pour un des plus beaux du monde. Plus tard, à l'exemple de leurs contemporains d'Europe, les architectes se rapprochent davantage des formes grecques et romaines ; et cela jusqu'à ce que le mouvement qui s'orienta vers le gothique, en Angleterre, eut son écho en Amérique.

Dans la dernière partie du XIXe siècle, on sent fortement l'influence de l'enseignement donné à l'École nationale des Beaux-Arts, à Paris, où bon nombre d'architectes américains sont allés étudier. Parmi ceux-là, nous trouvons Hunt et Richardson, qui ont laissé leurs noms attachés à cette période. Le premier construisit surtout des villas ou des demeures somptueuses, comme celle de W. K. Vanderbilt, à New-York[2]. Le second éleva, à Boston, l'église de la Trinité (roman) qui est considérée comme la meilleure de ses nombreuses œuvres.

Parmi les principaux et les plus beaux édifices élevés dans cette dernière moitié du XIXe siècle, aux États-Unis et en dehors de New-York, il faut citer aussi l'hôtel de ville de Philadelphie (Renaissance), le Capitole d'Albany (roman et Renaissance) et les bureaux de la guerre à Washington (Renaissance). À New-York, où il s'est fait le plus de travaux, mentionnons le nouvel hôtel des postes, la bibliothèque, le nouvel hôtel de ville, le quartier général de la police et les bureaux de la douane (tous Renaissance). Il faudrait ajouter à cette énumération déjà longue, un grand nombre d'églises, plusieurs immenses gares, comme celle du chemin de fer de Pensylva-

1 Ce que les Anglais et les Américains appellent style Adam n'est aussi qu'une imitation de la Renaissance dans la décoration intérieure.
2 Cette belle maison est de style François Ier.

nie, beaucoup d'hôtels importants pour voyageurs, enfin un nombre considérable de riches villas.

En dépit du mouvement classique très prononcé que l'on a pu observer durant tout le XIXe siècle, certains architectes ont érigé, dans le genre gothique moderne, des églises qui, par leur pureté de style et l'élégance de leur silhouette, rappellent agréablement les merveilleux édifices du moyen âge. Donnons comme exemple la cathédrale Saint-Patrice de New-York.

On ne peut parler de l'architecture américaine sans dire un mot des "gratte-ciel" (sky-scrapers). Ces constructions, qui comptent jusqu'à quarante étages et plus, offrent nécessairement un problème à l'architecte qui veut rompre la monotonie de leurs façades; et il faut dire que ce problème a été rarement bien résolu.

Dans l'architecture si récente de ces constructions nées des besoins de villes congestionnées, le classique et le gothique ont encore trouvé leur place. On en a un exemple dans deux édifices élevés presque en même temps (1911), à New-York. Le premier est le nouvel hôtel de ville (Municipal Building), mentionné plus haut parmi les monuments classiques; le deuxième est l'édifice Woolworth, dont les cinquante-deux étages sont décorés de pinacles gothiques, confectionnés d'une matière toute nouvelle, la *terra-cotta* émaillée.

Le nouvel hôtel de ville a été construit d'après les plans de McKim, Mead & White. Il est intéressant de suivre, dans les œuvres de cette maison, l'une des plus célèbres du monde, les développements de l'architecture américaine. Depuis 1879, on a pu la voir passer du roman robuste de Richardson, aux formes les plus délicates et les plus esthétiques de la Renaissance italienne.

La sculpture, la peinture et le meuble.—La *sculpture* et la *peinture* ne sont pas restées en arrière aux États-Unis, et plusieurs artistes américains sont avantageusement connus jusqu'en Europe. Parmi les sculpteurs citons : Mac-Monniès, Saint-Gaudens, Bartett et French. Les peintres les plus remarquables sont: Healy, May, Stewart, Sargent, Donnat et Millet.

Les principaux genres de *meubles* américains sont le "Mission" et le "Colonial". Le premier est simple jusqu'à l'austérité : il a été créé par les "Quakers". Le deuxième est varié, tenant son origine de diverses colonies de la Nouvelle-Angleterre. Il est cependant caractérisé, ainsi que l'architecture de même nom, par l'emploi de colonnes comme supports.

En somme, l'art est continuellement en progrès aux États-Unis, et les œuvres excellentes que la république a montrées aux expositions de Chicago et de Saint-Louis, font voir que les Américains n'ont pas que les grosses fortunes pour idéal. Du reste de grandes universités, dont la renommée n'est plus à établir, se chargent de former des hommes capables de faire progresser les arts.

154 a. L'art au Mexique et dans l'Amérique du Sud.—Au Mexique, les principaux monuments sont les églises, qui sont d'une richesse inouïe. La cathédrale de Mexico, la plus grande et la plus magnifique, a coûté $5,000,000. "Avec ses deux tours, ses dômes dorés, ses basiliques annexes, ses cinq nefs, ses grandioses façades, c'est une vraie cité de Dieu" P. C. CROONENBERGS. Le monument renferme en outre beaucoup d'ornements d'une grande valeur. Toute la ville de Mexico, du reste, est bien bâtie, et ses édifices publics sont des plus modernes. Puébla possède les autres églises qui se distinguent le plus par leur richesse. Elles sont, comme celles de Mexico, de style Renaissance espagnole. Dans quelques-unes, les rétables des autels sont ouvragés au delà de toute idée. Cette abondance extrême d'ornementation se retrouve quelquefois dans certaines parties des façades.

Plusieurs villes de l'Amérique du Sud peuvent se glorifier aussi d'avoir des édifices remarquables. Il faut mettre au premier rang Buenos-Aires, la florissante capitale de la république Argentine. Son principal monument est le palais législatif, surmonté d'un beau et grand dôme. L'édifice, de style Renaissance, comme la plupart des autres monuments publics de la ville, domine tous les alentours.

Vient ensuite Rio-de-Janeiro, dont le palais Monroe, aussi de style Renaissance, est le plus bel ornement. La ville de Sao-Paulo possède un magnifique musée, digne des plus grandes villes de l'Europe.

155. L'art au Canada.—L'architecture.—Il ne s'est pas fait beaucoup d'art au Canada avant le XIXe siècle : car jusque-là les Canadiens ont eu des sollicitudes plus importantes que celles qui ont simplement le beau pour objet. Cependant leur foi leur fit trouver moyen, dès le XVIIIe siècle, de construire quelques églises dont l'intérieur était remarquable au point de vue de l'architecture et de l'ornementation. Elles sont disparues aujourd'hui pour la plupart. La basilique de Québec, plusieurs fois agrandie et

embellie, donne une idée du style alors en usage. La voûte est surbaissée et l'ornementation est de style Louis XIV.

Au commencement du XIXe siècle, c'est encore dans l'architecture religieuse que nous trouvons les œuvres qui attirent le plus l'attention. Ce qui caractérise l'extérieur des églises canadiennes de cette époque, c'est l'importance que l'on donne aux clochers, dont la hauteur est relativement considérable. La façade des églises présente peu de relief. La décoration intérieure est faite ordinairement d'ornements en plâtre ou en bois peint. Pour les couleurs, on aime, comme aujourd'hui, le blanc et or, ou les teintes claires.

Vers le milieu du siècle, le goût du gothique—mais du gothique anglais—se propage à Montréal ; et l'on construit alors Notre-Dame, la plus grande et la plus riche église du Canada, et Saint-Jacques, remarquable par son élégant clocher et sa récente façade latérale. Cependant on adopte la Renaissance italienne pour la cathédrale, en faisant une reproduction réduite et simplifiée de Saint-Pierre de Rome.

Puis les églises continuent de se multiplier dans les villes et dans les campagnes. Plusieurs font honneur à leurs constructeurs par leur masse imposante et leur beauté architecturale. Mais d'autres, tout en révélant un certain talent, sont d'un art trop fantaisiste. Il leur manque la pureté de style. Les principaux temples de nos compatriotes anglais l'emportent peut-être sur la généralité des nôtres pour ces qualités.

"Restons fidèles, disait le R. P. Daly, dans sa conférence sur l'architecture religieuse, lors du congrès eucharistique, restons fidèles aux traditions et aux lois de l'art chrétien. Mettons la beauté de l'édifice sacré non dans une superfétation d'ornements, mais dans des lignes architecturales. Que ces lignes dominent partout, s'affirment avec force, ampleur et netteté. Respectons jusque dans les détails les plus minimes les lois du style adopté."

Parmi les plus belles églises catholiques construites durant la deuxième moitié du XIXe siècle, à Montréal et aux environs, il faut citer celle de Saint-Henri, pour sa belle façade Renaissance, celle de Saint-Louis de France (roman moderne), et celle de Longueuil (néo-gothique).

A Québec, nous avons l'église Saint-Jean-Baptiste (roman et Renaissance), et à Toronto, la cathédrale (gothique).

Le plus beau temple protestant, à Montréal, est celui de Saint-James, des Méthodistes ; et à Toronto, celui des Episcopaliens. Tous les deux sont gothiques. La cathédrale anglicane de Montréal est un bel exemple de gothique anglais du XIIIe siècle.

En dehors des grandes villes, il n'y a pas d'églises remarquables par leur architecture extérieure ; mais par contre, il y en a un grand nombre dont l'intérieur est magnifique. Citons la cathédrale de Nicolet, les églises de



Fig. XXI.—Le palais législatif de Québec.

Saint-Georges de Beauce, des Trois-Pistoles, de Saint-Alphonse de Thetford, de Beauport, la basilique de Saint-Anne de Beaupré et la cathédrale de Saint-Hyacinthe.

Dans les dernières années du XIXe siècle, on a eu recours avec succès, pour l'ornementation de quelques églises, au bois travaillé et verni, comme à la splendide chapelle absidale de Notre-Dame et à l'église d'Hochelaga.

On a vu surgir aussi beaucoup de belles et somptueuses demeures, dans les quartiers aristocratiques de Montréal, et plus particulièrement sur le pen-

chant de la montagne. Plusieurs sont de vrais petits palais. On trouve, dans ces constructions, un peu de tous les styles, mais surtout des compositions variées imitées des styles anglais et américains (Élizabeth, colonial, etc.).

Les édifices publics les plus majestueux, ou qui se distinguent le plus par leur beauté architecturale, ont été construits dans la dernière moitié du XIXe siècle ou au commencement du siècle présent.

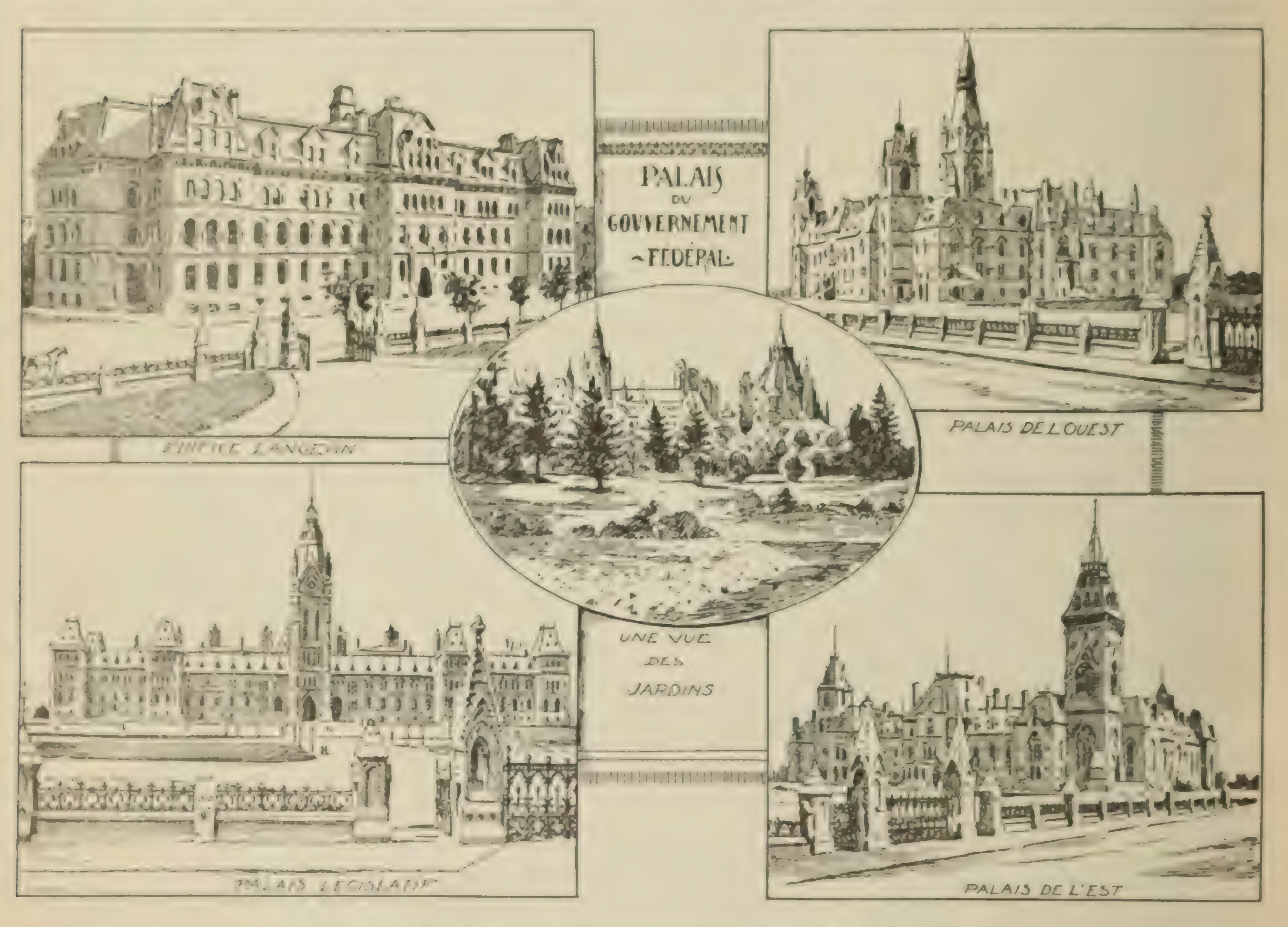


Fig. XXII—Édifices du gouvernement fédéral, à Ottawa.

À *Québec*, nous remarquons le palais législatif (fig. XXI, Renaissance française), et le Château-Frontenac (style François Ier modifié). Le palais législatif a été construit sur les plans d'Eugène Taché et a coûté $2,000,000. Sa principale façade, de 300 pieds de longueur, et flanquée d'un campanile qui en a 200 de hauteur, domine fièrement toute la ville. Le Château-

Frontenac profite de son site admirable pour faire valoir les formes élancées des châteaux de la première Renaissance française.

À *Montréal*, nous pouvons citer l'hôtel de ville, d'ordonnance très régulière (Renaissance classique), l'hôtel des postes (Renaissance), la gare du Windsor, si spacieuse avec sa nouvelle annexe (roman moderne), l'hôpital Victoria (style François Ier), quelques bâtiments de l'université McGill, l'université Laval (style mixte), l'école des hautes études commerciales (beau type de Renaissance française), et l'hôtel Windsor (Renaissance).

Ottawa possède l'édifice Langevin (roman), le palais législatif et les autres édifices du gouvernement fédéral (fig. XXII, gothique), et le Château-Laurier (style François Ier modernisé). Ces constructions se distinguent par la variété et l'élégance de leurs formes. Celles du gouvernement ont coûté $5,000,000.

À *Toronto*, les principaux monuments sont: le palais législatif, l'hôtel de ville et l'université, tous les trois de style roman moderne.

À *Winnipeg*, citons le nouveau palais législatif (Renaissance), l'hôtel de ville (style mixte) et l'hôtel Fort Garry, du Grand-Tronc (style François Ier modernisé).

Regina et *Edmonton* sont ornés des palais législatifs des nouvelles provinces (Renaissance française).

À *Victoria*, nous trouvons aussi le palais législatif (roman-modernisé), un des plus beaux édifices du Dominion, et l'hôtel Empress, du Pacifique-Canadien (style François Ier).

Citons encore comme exemples de divers styles, à Montréal : la chapelle Notre-Dame-de-Lourdes (roman-byzantin)[1], la banque de Montréal (gréco-romain pur), l'édifice municipal de l'ancienne ville Saint-Louis (François Ier), la façade de l'église de la même localité (roman et Renaissance), et le nouvel hôtel de ville de Maisonneuve, coquet dans son beau style classique[2].

Un grand nombre de banques et de maisons de commerce attirent aussi l'attention par la beauté de leur façade.

L'ornementation.—Les éléments décoratifs de ces divers monuments sont ordinairement du style adopté pour toute la construction ; mais s'il

1 Architecte et décorateur, M. Nap. Bourassa, qu'on peut appeler le père de l'art à Montréal.

2 Plusieurs de ces monuments ne sont pas comparables aux grands édifices d'Europe. Si nous les nommons ici c'est parce que, les ayant sous les yeux, nous pouvons mieux les étudier et nous rendre compte de leur style.

s'agit de certains autres édifices, il faut avouer que leur ornementation est par trop fantaisiste. On ne doit pas rapprocher trop facilement des ornements d'époques différentes, surtout s'ils ne sont pas de même caractère. Par exemple, on ne peut allier, dans la même construction, des motifs trapus, massifs et sévères, à d'autres qui sont élégants, légers, ciselés avec soin. Certains architectes, comme Bossand, auteur de la basilique de Fourvières, ont fait des compositions plus ou moins originales et d'un mérite incontestable en empruntant ainsi des agencements à diverses époques; mais les succès de ce genre sont rares. À notre avis, il est toujours plus sûr et de meilleur goût de s'en tenir à un style déterminé. C'est aussi, en général, la pratique des meilleurs architectes.

La statuaire, la peinture, le meuble.—Jusqu'ici, la *sculpture* canadienne s'est personnifiée principalement en M. Philippe Hébert. C'est à lui que nous devons nos trois plus beaux monuments commémoratifs : ceux de Maisonneuve et d'Édouard VII, à Montréal, et celui de Mgr de Laval, à Québec. "La vie, le mouvement, la fougue, le respect de la couleur locale, l'élévation des thèmes artistiques choisis par lui, caractérisent son talent, qui a trouvé encore de brillantes occasions de se manifester dans les groupes décoratifs qui ornent les hôtels du gouvernement, à Québec et à Ottawa." CHAN. L. RAMBURE.

Le monument Cartier est l'œuvre de Hill, sculpteur canadien anglais. M. A. Vincent, d'un talent un peu timide, a été l'exécuteur du baldaquin de la cathédrale de Montréal. Enfin mentionnons MM. Carli, statuaires, Henri Hébert et Alfred Laliberté, jeunes artistes d'avenir.

La *peinture* décorative n'a pas trop à envier à la vieille Europe. La décoration de plusieurs de nos églises et chapelles en font foi. Nous attirons en particulier l'attention de nos lecteurs sur celle qui a été faite, cette année, à l'église de Maisonneuve.

La peinture de tableaux a eu aussi des adeptes nombreux. Le premier peintre canadien fut l'abbé J. A. Aide-Créquy, né à Québec le 6 avril 1749. Il ne reste plus de lui que l'Annonciation du maître-autel, dans l'église de l'Islet. Ensuite, plusieurs autres Canadiens français ont exercé l'art de la couleur ; mais il n'y a pas eu d'artistes remarquables jusqu'à nos peintres contemporains. Parmi ceux-ci les plus connus à Québec sont : le chevalier

Falardeau, habile copiste, qui exerça son art à Florence (Italie), Huot, dont *l'Angelus* est regardé comme un chef-d'œuvre, Plamondon et Hamel.

A Montréal, nous avons eu l'abbé Chabert, d'origine française, qui enseigna plusieurs années la peinture, et Henri Julien, peintre aussi, mais surtout artiste dessinateur. Nous avons encore au milieu de nous Napoléon Bourassa, architecte, décorateur et peintre de tableaux, et MM. Franchère, Suzor-Côté, Saint-Charles, Delfosse, Gill, Dionnet, tous peintres habiles.

Les principaux Canadiens anglais qui pratiquent actuellement la peinture avec succès sont MM. Brymner, Cullen, Harris, Brownell et Peel.

L'art du *meuble*, au Canada, subit nécessairement l'influence des styles français, anglais et américains. Le mobilier est donc varié et appartient un peu à tous les genres ; mais les styles Louis XV et Louis XVI sont particulièrement estimés.

L'art est donc en progrès aussi au Canada, et plusieurs des nôtres ont obtenu des succès remarquables dans les trois arts du dessin. Pour ce qui concerne l'architecture, par exemple, il suffira de rappeler que deux architectes montréalais sont arrivés l'un deuxième et l'autre troisième, dans des concours ouverts, ces dernières années, aux architectes de tout l'empire. Puis les chaires d'architecture et d'arts décoratifs établies à McGill et à l'École polytechnique, ainsi que les écoles d'arts accentueront sans doute l'élan donné aux études artistiques ; de sorte que nous pouvons espérer que le Canada prendra une place de plus en plus importante dans tous les travaux qui relèvent de l'esthétique.

Pour plus de développements sur l'histoire de l'art, et en particulier sur l'histoire de l'architecture et de l'ornement, on peut consulter les ouvrages suivants : Roger Peyre, *Histoire générale des beaux-arts* ; Abbé P. Gaborit, *Manuel d'Archéologie* ; L. Cloquet, *L'art monumental*, en brochures (six ont paru) ; L. Libonis, *Les styles enseignés par l'exemple* ; les ouvrages de la Bibliothèque de l'Enseignement des beaux-arts ; Emile Bayard, *L'art de reconnaître les styles* ; Speltz, *The Styles of Ornament* ; enfin Owen Jones, *La grammaire de l'ornement*, et A. Racinet, *L'ornement polychrome*. Ces deux derniers ouvrages sont volumineux et renferment un grand nombre de belles planches en couleurs ; mais aussi ils sont dispendieux.

156.—Conclusion du deuxième livre.—Après avoir passé en revue tous les styles, on se demande naturellement lequel doit être employé de préférence pour tel ou tel édifice. Nous croyons pouvoir poser en principe que le style qui s'adapte le mieux à une construction déterminée est celui qui a été employé à l'origine pour ce genre de construction. Ainsi le style égyptien se prête bien aux monuments funéraires ; les styles grec, romain et Renaissance, aux châteaux et aux édifices publics ; les styles byzantin, roman et gothique, aux églises ; enfin les styles modernes, aux décorations intérieures. Néanmoins un architecte de talent peut adapter un style quelconque à toutes les exigences, et l'interpréter suivant les besoins de toute construction projetée.

Nous l'avons vu, tous les styles peuvent se rattacher à deux principaux : le classique (grec) et le gothique. Ce sont les deux grands systèmes de construction en usage jusqu'à nos jours, mais deux systèmes tout à fait opposés. C'est pourquoi, quel que soit le style choisi, il faut le rattacher à l'un de ces deux modes et en suivre l'esprit.

Nous avons l'avantage de pouvoir mettre à profit les expériences des générations antérieures à la nôtre. À nous de consulter les différentes phases de l'art, de les étudier, de les comparer et d'en tirer ce qu'elles ont de meilleur.

Sans vouloir réunir des qualités incompatibles, nous pouvons, en reproduisant le style d'une époque, ne pas le copier servilement ; rien n'empêche de suppléer à ce qui lui manque par le recours à des moyens que ne possédaient par les architectes du temps, et qu'ils auraient certainement mis à profit s'ils les avaient connus. Par exemple, tout en conservant au style roman la gravité et l'apparence de solidité qui lui conviennent, pourquoi ne pas lui prêter, si les circonstances le permettent, un peu de cette élégance, de cette ornementation qui, trop souvent, lui faisaient défaut[1].

Sans dòute, tout l'édifice, dans sa construction et sa décoration, doit présenter de l'unité, cette conditon première de la beauté. Mais comment faut-il comprendre cette unité de composition ou de style? Dans le sens

1 On trouve de bons exemples de roman ainsi modernisé dans plusieurs églises bâties au siècle dernier: basilique Montmartre, cathédrale de Marseille, etc. Pour ceux qui trouvent le gothique trop dispendieux, il n'y a pas de meilleure ressource, selon nous, que dans cet autre style religieux, car "l'architecture romane, rationelle dans sa composition, noble et sévère dans son ensemble, est peut-être le type le plus vrai de l'art chrétien." EDM. GUILLAUME.

le plus vrai, le style d'un monument est son caractère, son expression. Ainsi, une église, un château, un théâtre, une bourse, n'auront pas la même apparence et le même cachet ; et cet aspect, cette physionomie d'une construction est précisément ce que l'on peut appeler son style. Un édifice peut manquer de style parce qu'on n'y trouve pas les formes architectoniques et les ornements d'une époque déterminée ; mais il manque aussi de style lorsqu'il n'a pas de cachet, de caractère suffisamment prononcé. "L'unité du style sera donc l'accord de toutes les parties se coordonnant dans une harmonie parfaite et concourant à produire une impression. . ."

"Il y aura dans l'édifice unité de style et harmonie, si l'architecte, après avoir arrêté son plan, les dispositions de la construction, développe son idée, la complète, l'enrichit par l'ornementation sans troubler sa pensée première, en sorte que toutes les parties de son œuvre restent le fruit de la même conception, s'harmonisent parfaitement et concourent à donner au monument ce caractère, cette physionomie dont nous recevrons une impression. Or, l'unité de style ainsi comprise, non seulement permet, mais réclame que l'architecte procède avec liberté. . ."

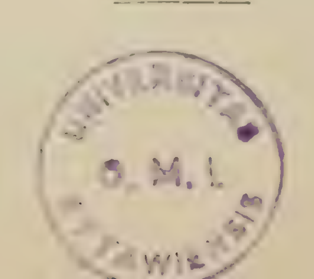
"En mettant ainsi à profit les ressources du passé, nous n'aurons pas la gloire d'avoir créé des systèmes nouveaux. . .Mais du moins, ceux qui viendront après nous, n'auront pas trop à blâmer notre œuvre." ABBÉ P. GABORIT.

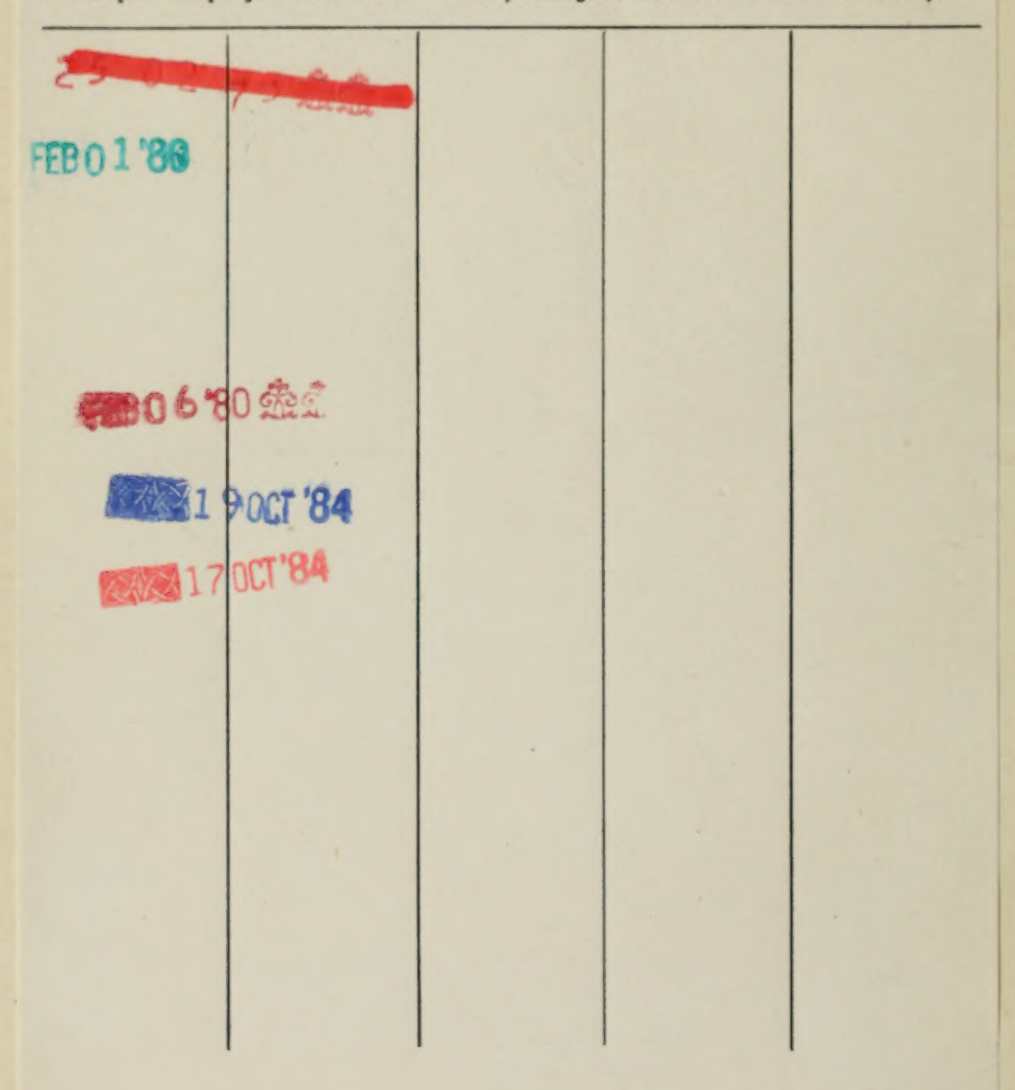


TABLE DES FIGURES RELATIVES À L'ORNEMENT

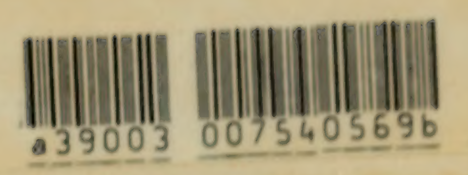
INDEX ALPHABÉTIQUE

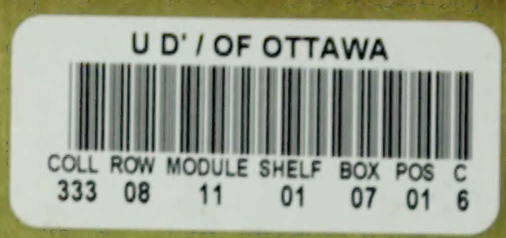
Les chiffres indiquent la page





La Bibliothèque
Université d'Ottawa
Echéance
Celui qui rapporte un volume après la dernière date timbrée ci-dessous devra payer une amende de cinq sous, plus un sou pour chaque jour de retard.
The Library
University of Ottawa
Date due
For failure to return a book on or before the last date stamped below there will be a fine of five cents, and an extra charge of one cent for each additional day.
FEB 01 '80
1 9 OCT '84
17 OCT '84


a39003 007540569b


U D' / OF OTTAWA
COLL ROW MODULE SHELF BOX POS C
333 08 11 01 07 01 6